

## على هامش الاعتداء الإسرائيلي على الجنوب

### ثلاثة حوارات عصبية —

- لم يبقَ لدينا إلا اليأس، قال.
- وهل ثمة ما هو أشدُّ رعباً - قلت - : أن يصير اليأس آخرَ متنفسٍ لنا؟
- دعك من هذا. وانضمَّ إلينا. لقد صرنا أقوى من كلِّ الأحزاب والسلطات.
- وما هذا الضجيج؟
- عظام. مجرد عظام يائسين سبقونا. لا تخف: جرب «ويك أند» واحداً فقط. وسيكون لك رفاقٌ ومحبون.
- ثمة أمرٌ آخر!
- هلكتي.
- ما الذي يضمن أنكم أفضل ممثلين لليأس؟
- ما أشدُّ حذقتك. نحن مستقلون، قرارنا ملك يدنا، وأفكارنا تصدر عن تربتنا الأصيلة. وأما اليائسون الآخرون فمشبهون، أو عملاء، أو ظلامييون، أو متغربون. وهم في أفضل الأحوال مجرد مزايدين.
- لم أكن أعلم أنك لاتزال متحمساً لأمرٍ من الأمور. ظننتك يائساً من كلِّ شيء.
- شو رأيك تحل عن رأيي؟

\*\*\*

- لم يبقَ لدينا إلا الواقعية، قال صديقي الآخر.
- يعني أمريكا؟
- لن أستقرَّ. يبدو أنك خبيرٌ في استفزاز الآخرين. نحن مهزومون. رحلونا على البواخر عام ٨٢، وضربونا في العراق ولايزالون، وأجهزوا على الاتحاد السوفياتي بعد أن كان قد باشر في هدم نفسه بنفسه.
- والمقاومة؟
- المقاومة الوطنية اللبنانية تطيقت، وتمذهبت، وتمرحلت، ثم تبعثت بين الأنظمة. والمقاومة الفلسطينية تستجدي عطف كريستوفر.
- ولكن هناك كاسترو وماندبلا و...؟
- الأول سيُجوع حتى يُذمر أو يستنجد بالعم سام. والآخر سيموتُ شيخوخةً أو اغتيالاً (كما حدث لرفيق عمره «هاني»). . . هذا إذا لم تلحق به زوجته السابقة قهراً جديداً!
- طيب، والانتفاضة؟
- محكومٌ عليها بالموت. الأموال التي كانت تأتيها من الخارج شُحَّت أو انحرفت عن هدفها. ومع احترامي الشديد لها وإعجابي العظيم بها، فإن حجارة الأطفال وزيت النساء وغضب الشيوخ لن تحرر أرضاً أو تبني دولة. ثم إن المناضلين هناك

## د. سماح ادريس

- وهو ما يجرُّ في نفسي - قد بدأوا بتصفية بعضهم البعض. ولا أصدِّق أنَّك ممَّن يُراهنون على «حماس»، وأنت العلماني!

- والنتيجة؟ بدون استفزاز، النتيجة هي أمريكا!

- أمامنا واقع جديد، وأنت لاتزال تعيش في أوهام الستينات والسبعينات وأوائل الثمانينات. أمريكا تريد حلاً في المنطقة، لا لأنها تريد أن تُظهر للعالم الثالث بعد ضرب العراق أنها عادلة مع الجميع، فحسب، بل لأنَّ إسرائيل قد صارت عبئاً عليها كذلك. العرب يقدِّمون لأمريكا كُلَّ ما تطلبه، فلماذا تستعديهم؟ ثمَّ إنَّ المفاوضات لابد أن تأتي بشيء ما، لأنَّ أمريكا هي التي بدأتها ولا يمكن أن تنهيا دون أن تُعطي العرب شيئاً.

- ولكن، لن تعطينا أمريكا إلا... .

- يا أخي، ما ستعطينا إياه أفضل من لا شيء.

- والكرامة، والمبادئ، وبقية الأراضي المحتلة؟

- لا كرامة بدون أرض. وأرجوك ألا تزايد عليّ. أنا أشدُّ حرصاً على مبادئنا الأولى منك. فأنا ماأزال معادياً لوجود إسرائيل، وللإمبريالية، ولكلِّ ما شئت أن أعاديه. ولكنَّ المغامرة والهوِّيرة والتشبيح والتنتطح، أتعرف إلام تؤدي؟ إلى الموت المجاني. . أو إلى اليأس الذي لا ينجل صديقك من الدُّعوة إليه. . وعلى صفحات «الآداب» أحياناً.

- أنا الذي استَفَرَّ؟

- Sorry. ما كان قصدي. ولكن المغزى هو أننا لن نستطيع أن نهزم إسرائيل والإمبريالية. . . بدون دولة مركزية قوية ومجتمع مدني قوي.

- ولكن، هذا ما يقوله الحريري!

- قل لي: لماذا ينبغي على الجنوب أن يدفع ثمن مقاومة إسرائيل؟ وإلى متى ننتظر الاستراتيجية العربية الموحدة التي طرَّشونا بها؟ في الأسابيع الماضية هُجِّر أكثر من نصف مليون جنوبي من أرضه، واستشهد ما يزيد على المئة والخمسين، وكالعادة لم يأتنا دعم من أحد.

- الكويت بعثت لنا بخيم وبطانيات، والس... .

- كثر الله خيرها. ماذا أرسلنا نحن للكويت سنة ٩٠؟ الخلاصة: أنا أقبل بالاعتراف بإسرائيل، وأقبل بسلام منقوص وغير عادل معها. فقبولي هذا سيحفظ لي ما تبقى من الأرض والبشر. وفي السنوات القادمة سينشأ جيل جديد، بل أجيال جديدة، تستند إلى الأرض التي حافظنا عليها وتستند إلى البشر الذين لم نبذر دماءهم بدون مقابل، وتستند أخيراً إلى المؤسسات التي يقوم التطوُّر عليها وتنهض التكنولوجيا بها.

\*\*\*

- لا خيار لنا إلا المقاومة، قال صديق ثالث.

- برأؤك عليك! لكن بماذا تقاوم؟

- هذا السؤال لا يُسأل عنه المقاومون.

- والله؟ ومن نَسأل إذن؟ هل نَسأل الذين لا يقاومون؟

- لا تسخر. تعرف ما أعنيه. حين يتخذ الإنسان قراراً بالمقاومة فإنه يخترع السلاح اختراعاً.

- المشكلة يا حبيبي أن السلاح الذي ستخترعه حضرتك لن يجدي نفعاً.

- الآلة لا تتغلب على الإنسان. كُل جبروت أمريكا لم يقدر على قهر فيتنام وكوبا. اقرأ الجنرال جيب وغيفارو.

- ألم تزل عند جيب وغيفارو؟ يا قلبي، المقارنة لا تصحّ لعدة أسباب أهمها العامل الدولي؛ فالاتحاد السوفياتي لم يعد

موجوداً، بل صارت روسيا اليوم مجرد شحاذة رخيصة. ثم إنَّ حرب الأمريكان على العراق قد أثبتت نقيضاً لما تقول:

فالتكنولوجيا قادرة - حقاً - على إلحاق الهزيمة بالشعوب. لقد كان الشعب العربي، بل الأمة المسلمة بمعظمها، معاديين

للأمريكان. لكن لم تحدث مواجهة فعلية. نحن ننتظر على الدوام أن يأتي عدوُّنا على فرسٍ، فنُجَنِّدله. لكننا مؤخراً لم نعد نرى

عدوُّنا، فقد راح يقصفنا من آلاف الأمتار. وانهرنا، لأننا لا نستطيع أن نسدَّ جوعنا - الذي أمضنا أسابيع - بنشيدٍ ثوريٍّ أو

بمظاهرة عفوية مؤيدة وإن بلغت الآلاف المؤلفة.

- يا صديقي. ما تحكيه منطقي واقعي. ولكنه جانب واحد من المسألة فحسب. فنحن، منطقياً وواقعياً، لا نستطيع أن

نتظر قيام اتحاد سوفياتي جديد (هذا إذا سلّمنا أن الاتحاد السوفياتي القديم لم يكن في أساس تشريع قيام دولة إسرائيل منذ

البداية). ونحن، منطقياً وواقعياً كذلك، لن نتفوق تكنولوجياً على الغرب الاستعماري؛ وحتى لو حصل هذا فإنه لن يكون

كفياً - في حد ذاته - بتحرير أرضنا، وقد نبقي رهائن للمشيشة الأمريكية كما هو حال اليابان. وأخيراً، فنحن، واقعياً ومنطقياً،

مُحتَقَرُونَ ولا يُقدّم لنا شيء بالمعنى الحقيقي للكلمة لكي نقبله.

- عُدنا إلى الايديولوجيا.

- أنا لا أردّ ما يقوله بعض المثقفين العرب الذين يتّ لا تثق بهم كثيراً. أنا أقول ما يقوله بعض الأمريكيين المعارضين

لكذلك. لكنك قد توقّفت عن القراءة فيما يبدو. أمس، على سبيل المثال، أعارني صديقي سباح (وهو شاب بورجوازي وطني

مثلك) عدداً من مجلة «الآداب»، وفيه نصّان لمثقف أمريكي يهودي اسمه نعوم تشومسكي. المجلة أماننا، وسأكتفي بأن أورد

لك بعض ما جاء في النصّين من ملاحظات لافتة للنظر:

- إنَّ الأولوية [بالنسبة للإدارة الأمريكية] هي للأرباح والقوّة. وحين تتجاوز الديمقراطية الشكّل تغدو خطراً

ينبغي [في رأي هذه الإدارة] التغلب عليه. وليست حقوق الإنسان إلّا لأغراض الدعاية وحدها.

- لقد وقفت الولايات المتحدة، عملياً ولستين طويلة، في وجه العملية السلمية التي تُعطي للفلسطينيين حقوقهم

الوطنية.

- الحكم الذاتي [في الأراضي المحتلة]... هو أشبه بحكم أسرى الحرب أنفسهم بأنفسهم داخل مخيم اعتقالهم؛

وهو حكم ذاتي يكون فيه الفلسطينيون أحراراً في جمع نفاياتهم في أماكن معينة لم تحتلها إسرائيل... وشرط ألاّ تحمل

براميل النفايات ألوان العلم الفلسطيني...

- القادة الأمريكيون يريدون أن يُنشئوا مبدأ يقول إن العالم لا تحكمه إلّا القوّة... ويريدون أن يمنعوا آية قومية

مستقلة من البروز.

- إن ادعاء الإدارة الأمريكية...

- قف. قف. ما تذكره هو موقفٌ مثقّفٌ معين. فما أدراك أن الإدارة الأمريكية لم تغرّ سياستها منذ بدء العملية

التفاوضية؟

- ألم أقل لك إنك قد كفّفت عن القراءة؟ منذ ثلاثة أسابيع اشترتُ مجلة اسمها The Washington Report فعشرتُ فيها

على خبرين يحملان الكثير من الدلالات.

- هات ما عندك يا مثقّف آخر زمان!

- قرأتُ في المجلَّةَ مقالةً لـ «بول فندلي»، وهو عضوٌ سابقٌ في الكونغرس الأمريكي وصاحب كتاب «من يجرؤ على الكلام» الفاضح لدور اللوبي الصهيوني في الولايات المتحدة. وفي المقالة يكشف «فندلي» عن وجود برنامج يقضي بجعل حيفا ميناءً دائماً للأسطول السادس الأمريكي. وقد صُرف، إلى الآن، أكثر من أربعة وسبعين مليون دولار لتطوير التسهيلات في مصنع في حيفا تملكه الحكومة (هو مصنع «اسرائيل شيبارو») ولدراسة ما يتطلبه ميناء حيفا ليصبح مؤهلاً للتعزيزات والإصلاحات وإعادة مَرَكْزَة الأسطول السادس هناك في أوقات السلم والحرب على حدٍّ سواء. وقد قَدَّرَ واحدٌ من المسؤولين البحريين الأمريكيين كلفةَ جعل الميناء مؤهلاً لاستقبال حاملات الطائرات الأمريكية بمئتي مليون دولار. وهذا الرقم لا يشمل بناء المدارس والمسكن والمستشفيات وغير ذلك من التسهيلات التي سيحتاج إليها الطاقم الأمريكي وعائلاته. وستكفل الولايات المتحدة بدفع المبلغ برمته.

- هذا شيء خطير.

- وفي العدد نفسه مقالة خطيرة أخرى قامت جريدة «السفير» البيروتية منذ فترة بترجمتها. وتحدثت المقالة عن الأموال التي صرفتها اللجان السياسية المؤيدة لإسرائيل عام ١٩٩٢ على أعضاء أساسيين في الكونغرس الأمريكي، ديمقراطيين وجمهوريين على حدٍّ سواء، مُوزَّعين على لجان مجلس الشيوخ المتخصصة بـ «العمليات الخارجية» و«الدفاع» و«التمويل الخارجي»؛ وجميعها لجان تقرر كيفية توزيع المعونة الأمريكية على دول الخارج.

- وكَم عددُ الأعضاء الذين يتقاضون أموالاً من إسرائيل؟

- التقرير يذكر أسماء مئتين وخمسة وستين عضواً، تراوح ما قبضوه العام الماضي بين ٢٥٠ دولاراً (وهؤلاء لا يتجاوزون الثلاثة) ومئة وخمسة عشر ألف دولار (وهو ما قبضه آرلين سبكر النائب الجمهوري في ولاية بنسلفانيا). وثمة جدول آخر يبين لك ما قبضه أولئك الأعضاء المئتان والخمسة والستون طوال حياتهم العملية؛ تصوِّر أنَّ بول سايمون - وهو فيما اعتقد قد كان أحد المرشحين الديمقراطيين البارزين لرئاسة الجمهورية - قد قبض من المنظمات الموالية لإسرائيل أكثر من خمس مئة وثمانين ألف دولاراً!

- فهمت. وما العبرة التي تود أن تخلص إليها؟

- هل يعقل أن ينصر الكونغرس الأمريكي قضيةً عربيةً عادلةً حين يكون أكثرُ أعضائه قد قبضوا أموالاً (بعضها يتجاوز العشرة آلاف دولار شهرياً!) من إسرائيل ومؤيديها؟ ألم تساءل - كما تساءلت جريدة «السفير» - لماذا طالب الكونغرس مؤخراً الجيش السوري بالانسحاب من لبنان ولم يأت على ذكر الاحتلال الإسرائيلي؟ أنا لا أقول إنَّ المال هو السبب الوحيد أو الأهم لموقف أعضاء الكونغرس، ولكنه أحدُ العوامل الجديدة بالتأمل من دون شك.

- ولكن كيف تربط خلاصتك تلك بالواقعة التي كنتُ أتحذُّرُ عنها؟

- إنَّ ما تكلمتُ عنه هو الواقعية بعينها. هذا هو الواقع، لا الحلم. هذه هي أمريكا يا صديقي.

- لنفترض أنني اقتنعتُ بأنَّ الإدارة الأمريكية - بحكم ما ذكرتُ، وبحكم تاريخها الاستعماري - هي نقيضٌ موضوعي ونهائيٌ لمصالح العرب وقضاياهم العادلة. لكنك لم تفسِّر لي بَعْدُ كيف تكون مقاومتنا لها واقعيةً، ونحن الأضعفُ في جميع المجالات العسكرية والاقتصادية والسياسية؟

- لقد وصلنا، أنا وأنت، الآن إلى نقطة توافق مشتركة لم نصلها في حياتنا منذ أمدٍ طويل. أنا لستُ مقتنعاً بانتصارنا - وهو ما يلومني عليه سامي ورفاقه باستمرار - لكنني مقتنعٌ أنه لا بُدَّ من إزالة الأوهام التي زرعها فينا البعض باسم الواقعية. إزالة الأوهام بدايةً لطريق أؤمن بسلامته. ولكني أعترفُ أمامك بأنني لا أطمس أحلامي باسم الواقع. ومن يدري، فلعلَّ أحلامنا تصير واقعاً بعد حين، فلا نشتم أنفسنا أو تشتمنا الأجيال الجديدة التي قد لا تستسلم مثلاً استسلم أكثرنا.

- هذا هو مقتلك يا صديقي. تحليلك للسياسة الأمريكية مقنع، لكن لا بديلٌ تقدِّمه لمواجهة لمواجهتها إسرائيل.

- ليس البديل عمليةٌ سحريةٌ تنشأ في يوم أو سنة. وعلى كُلِّ حال، فإنَّ إزالة الأوهام، والتحليل المقنع، والابتعاد عن

اليأس المدمِّر، لا بُدَّ أن تشكِّل جزءاً هاماً من البديل المرجو.

# تداعيات الرسول

## ببَاب الثلاثين

محمّد الهادي الجزائري

وأرخي عليها جمالي  
فيدعو لي الشعراء ويدعو عليّ البلدُ

أحبُّ الحياة كما لا يحبُّ الحياةُ مُحِبُّ  
وأحفظُ أساءها الأزلية عن ظهر قلبُ  
هي المرأةُ المتكبرةُ المشتهاةُ  
هي القطعةُ المتوحشةُ الشبيهةُ  
هي الأمُّ والله والصلوات  
هي الطفلُ واليرقةُ  
هي النارُ والخمرُ والأغنياتُ  
هي الأبجديةُ والورقةُ  
هي اللانظامُ  
هي اللاسلطُ  
هي اللّامينُ  
هي اللّيسارُ  
هي اللّاوسطُ  
هي اللّغةُ القادمةُ  
هي الشعراءُ فقطُ

أحبُّ الحياة كما لا يحبُّ الحياةُ أحدُ  
ولستُ نصيرُ المسيحَ  
ولا حامِيَ الحرمينَ  
ولستُ رفيقُ أحدُ

مُنْهَكَ كُنْشيدُ البلادِ أُراني  
ولم أخطُ الثلاثينَ بَعْدُ  
ولم أرتشفُ شفةَ النَّارِ إلّا قليلاً ولم أشدُ  
لم أتهجَّ حروفَ القصيدةِ بَعْدُ  
ولم أنتصر، لم أكن، لم أطل وجه من لا تسمّى...  
وبَعْدُ  
سأغفو قليلاً لأنسى  
فإن متُّ في غفوتي دثروني بأنثى  
وقولوا لتونس:  
«فزاعةٌ للعصافير أنتِ وقد كان ضيفاً»  
وقولوا لمن لا تسمّى:  
«لكم كان طفلاً وكم كنت منفى»  
وقولوا وقولوا إذا متُّ طبعاً  
ولكنني لا أزول  
لأنّي أحبُّ الحياة كما لا يحبُّ الحياةُ رسولُ!  
وأمشي يميناً وأمشي يساراً  
فكلُّ الدُّروب لمن كان مثلي حقولُ  
أسيرُ كما تشتهي دهشتي  
وأقطفُ ما طاب لي من فواكه... أو ما أطولُ  
وأفعلُ ما عن لي:  
أتجذّر، أنبت، أوْمُن، أرتدُّ، أَرْضِي، أثورُ  
أغني، أصلي، أعب، أصومُ  
أهاجر إن شئتُ من حانةٍ نحو صومعةٍ  
أو أدلي لأنثى الرّصيفِ جبالي

فلا حُزْبَ لي غير حزب البشر

ولا لون لي غير لون الجسد

أنا الكل في واحد

أنا المتعدّد والمتّحد

أنا يوم غد

أقوم مضطّهدي وأدفع عنه إذا ما أضطّهد

أنا يوم غد

لسان السماء

ومحامي الحضارة

أنصت للشعراء إذا ثرّثوا

وأصمت أكثر ممّا يجب

ولكنني كلّما ضايقتني البلاد

وطالبني جسدي بجسد

أخطّ اعترافي على جدران البلد:

«أنا الطفل احتاجُ حريّة للعب

وأحتاج أنثى لاكشف سرّ اللهب

وأحتاج في أوّل الليل كأساً

وفي آخر الليل احتاجُ ربّ»

حزينٌ تماماً كما تشتهيبي السماء

وبي رغبة في عناق العناصر قبل الرحيل

وبي دَمعة فوق خدي

وبي دَمعة تحت جفني

وبي دَمعة في قرار مكن

وبي غصّة قد تكون القصيدة

أو وهم نفسي الجميل

وقد لا تكون سوى غصّتي الدائمة

حزينٌ أعدّ ديوني وأحلامي الداوية

وأحصي الجسد

جَمرة جَمرة

الفراش الذي ما نضاً عنه ألوانه الزاهية

والرخام الذي لم يضيئ ليلّة للحزين

حزينٌ أعدّ ديوني وأحلامي الداوية

وأحضن حصّاتي الخاوية

وأملأها بالزفير

حزينٌ كمّا ينبغي لأثور

فسبحان ربي العظيم

هدّاني إلى الحزن طفلاً

وعلمني كيف أخفي دموعي عن العالمين

وكيف أصوغ من الحزن لحناً يروق لهم أجمعين

وأوحى لي الريح أن شرّديه

لأكتب شعراً جميلاً

\*\*\*

حزينٌ وقد قلت بالأمس:

«إني حزين

وإني أنا عبّدكم فأعبدون

وفكّوا وثاقي وأخلّوا سبيل الفصول

وحجّوا إلى حانتي أجمعين

ستختار تونس بعلّاً لها ثم تنكّره

ومن يعرف امرأة لا نخون؟

دعونا إذن نتدحرج من حضنّها بالتوالي

ونحلّم بامرأة لن تكون»

حزينٌ كمّا ينبغي لأكون

وبي رغبة في السكون

وبي ما يدلّ على أنني قادمٌ من بعيد

وما أستدلّ به لأعود إلى حيث لا تعلّمون

وَبِي فِكْرُهُ هَائِجَةٌ

بِجِسْمٍ ثَقِيلٍ وَحَبْلِ مَتِينٍ

\*\*\*

حزین مدثرٌ بالحنین

أَحْدَقَ فِي شَمْعَةٍ لَا تُضِيءُ سِوَى ذَاتِهَا  
وَأَشْعُرُ بِالْخَوْفِ مِنِّي وَمَا رَسَمْتُ عَلَى الْوَرَقَةِ  
وَمِنْ لَيْلٍ مَارِسَ أَشْعُرُ بِالْخَوْفِ ...

مِنْ رِيحِهِ الْجَائِحَةِ

تَنُوحُ كَمَا لَمْ تَنُحْ أَبَدًا

وَتَذْنُو مِنَ الْكُوحِ ، تَذْنُو مِنَ الرُّوحِ ،

تَذْنُو مِنَ الْجَسَدِ الْمُسْتَكِينِ

أَنَا خَائِفٌ أَيْهَا اللَّيْلِ لَكِنْ

قَرِيبًا يَجُلُّ الصَّبَاحُ الْقَدِيمُ

وَأَرْفُضُ أَنْ أَتَنَازَلَ عَنْ فِرْصَةِ النَّرْجِسِ

وَأَرْفُضُ أَنْ أَتَرَاوَجَ عَنْ فِكْرَةٍ

قَدْ تَصِيرُ غَدًا صَرْخَةً بَائِسَةً

وَأَرْفُضُ أَنْ يَتَحَسَّسَنِي الضَّوْءُ بَعْدَ ظِلَائِمِي هَذَا

وَأَنْ أَتَشَرَّدَ فِي مَلَكُوتِ النَّهَارِ

حَزِينًا وَمُتَشِحًا بِالْحَنِينِ

قَرِيبًا يَجُلُّ الصَّبَاحُ الْقَدِيمُ

وَأَخْشَى التَّوَرُّطَ فِي الدَّرْسِ وَالْمَدْرَسَةِ

وَأَخْشَى التَّوَرُّطَ فِي عَشْقٍ تَلْمِيزُهُ نَاعِسَهُ

وَأَخْشَى التَّوَرُّطَ فِي أَغْنِيَةٍ

وَأَخْشَى الَّذِي لَنْ يَكُونَ

قَرِيبًا يَجُلُّ الصَّبَاحُ الْقَدِيمُ

وَلَا فَاعِلَ الْآنَ إِلَّا أَنَا

بِدَمِي وَبِخَطِي الْجَمِيلِ

أَذِيلُ نَصَّ الْوَصِيَّةِ بِاسْمِي

وَأَبْرُزُ لِلشَّجَرَةِ

سَتَبَحْتُ سِجَارَتِي عَنْ يَدَيَّ وَعَنْ رِثْيَ

وَتَبَحْتُ تَوْنُسَ عَنْ قِسْطِهَا فِي الْوَصِيَّةِ

وَتَبَحْتُ رَوْضَةً عَنْ حَظِّهَا فِي قَطِيعِ الذَّكُورِ

وَتَبَحْتُ عَنِّي أُمِّي وَأَغْنِيَّتِي وَالنَّدِيمِ

غَدًا يَعَثُونَ عَلَى جَسَدِي يَتَدَلَّى كَمَا ثَمَرَةُ نَاضِجَةٍ

لَقَدْ حَانَ وَقْتُ الْأَفُولِ

وَأَحْتَاجُ كُلَّ غُيُومِي لِكَيْ لَا أَرَى سِحْرَ هَذَا الْغَسَقِ

وَأَحْتَاجُ كُلَّ جَنُونِي

لَأَرْبِطَ أُنْشُوطَةَ الْحَبْلِ حَوْلَ الْعُنُقِ

وَأَحْتَاجُ كُلَّ الَّذِي كَانَ ... أَحْتَاجُنِي لِأَكُونَ

أَهْمُ بِأُنْشُوطَتِي

فَيَرَاوَدُنِي الْعَشْبُ عَنْ جَسَدِي

وَيَقُولُ لِي الْحَبْلُ :

« أَقْطِفْ مِنَ الْغَابِ أَكْثَرَ مِنْ وَرْدَةٍ

وَأَتَّخِذْنِي حَزَامًا لَهَا »

أَهْمُ بِأُنْشُوطَتِي

فَتَرْتَجِفُ الشَّجَرَةُ

وَتَرْفَعُ أَغْصَانَهَا عَالِيًا

وَيُهَيِّبُ بِي الطَّيْرُ أَنْ لَا أَطِيرَ

لَقَدْ حَانَ وَقْتُ الْأَفُولِ

وَلِيَّ حَزِينٌ كَمَا يَنْبَغِي لِأَطِيرَ

وَأَعْلُو عَلَى كُلِّ مَا هُوَ طِينٌ

وَأَعْلُو عَلَى الْأَغْنِيَةِ

## غصن النصر

### غالية خوجة

فاسكنْ ذاك الأَخضرَ،  
وهو ينزّ من الأعصابِ ويجهشُ  
إنَّ عويل الأرض يللمهُ  
خيَط رماد  
سأحاول، بين ذهول جراحي  
وخريف البحر، بأن  
أجمع زهرة وحدتنا

لن أخرج إلا  
بعيون الشجر الباسلِ  
ونشيد الصَّخرِ،  
فهل أستمزجُ في الصَّوآنِ فضاء الحبِّ  
ونسغ الفجرِ..

هذا المتخاصرُ بالعشبِ وبالرَّغباتِ حبيبي  
ودمي..  
في طَلَقِ الرُّوْيا  
أُعلنهُ قَمَراً  
مرتعشاً بهواءِ النَّصرِ..

حلب

لهمومي..  
أرصفة لا أتكئُ الآن عليها..  
أنتَ مَنَحْتَ الحربَ الماءَ،  
وأنتَ فَتَحْتَ الحربَ على قتلاها

مَنْ قال بَأني..  
أَهْرَقْتُ الشَّاسِعَ فيكَ،  
لَوَيْتُ حَمائمَ حَبِّكَ  
أَشْبَعْتُ مِنَ التَّهْلُكَةِ النَّارَ

مَنْ قال بَأني..  
قامرتُ بوردتِكَ السَّريَّةِ  
مَشَّطْتُ مِنَ اللَّهْفَةِ لَوْنَكَ..  
ومحوتُ مِنَ الدَّمِ قصيدتك الأولى

للوهمِ إذا جنَّ،  
ضحاياهُ مِنَ السُّوسَنِ  
للوهمِ مقابرُ..  
لا تتركها بين فؤادي..  
فأنا قرب شجونك أركضُ..  
خلف رذاذك سهل قزحُ..



## كأني غريبك بين النساء

شوقي بزيع

يدك الأرض،

رابضة منذ أكثر من صخرة فوق صدري

وطافية كالزمان على قبلي الخاسرة

تتجلين لي

كماذن مضمومة حولها قبضة الريح

أو كبلاد تضيء لها كالسماوات

أطيافك الغابرة

تتجلين لي

مثلما يتجلى الكسوف على جبل شاهق

أو كعاصفة تتواجه مع نفسها

في خريف بلا شرفات

لكي أتسم تفاحك الدنيوي

كما يتنسم ورد المقابر رائحة الآخرة

وتحلين في كل شيء أراه

وفي ما يلي كل شيء

وما يترأى وراء الهضاب البعيدة

من فضلات الغروب

ومن لمعان الشمس على ذهب الأديرة.

لكثرة ما أشتهيك

أحس بأن الفضاء قليل عليّ

أما كان يمكن أن تمنحني المزيد من الوقت

كي تنبئ ذري ننادي على جانبيها

كنهرين في الريح،

أو تنقصي من شحوبي قليلاً

ليتضح الفرق بيني وبين السحب.

لكثرة ما أشتهيك

أحس، إذا ما رحلت، بأن سكاكين هوجاء

ترمقني من أعالي الفراق

وأن سماء محدبة النصل

تعوي على ساعدي

كما تعمل الريح في ظلمة الأقبية.

لكثرة ما أشتهيك

يخيل لي أنني لست إلا انعكاساً

لما يتشكل في النوم.

أو في النجوم على صورتك  
وأني الغيوم التي تتلبد فوق جبينك حين تنامين  
حيث تمر السماء منكسة نهدها  
فوق بدر اشتهائي المبلل بالشوق.

أيتها القبله الدائمه  
للشفاه التي تتلامس فوق الأسره،  
ماذا أسميك؟  
في أي صحراء أودع، من غير صوتك  
أصدائي الموحشه

وها إنني لا أرى في الأماكن  
إلا شغور الأماكن منك،  
وفي الوقت إلا خلو الدقائق  
من زمن أنت فيه،  
وفي الليل إلا صراخ الظلال  
التي لا يساندها صدرك المنتفض

كأنني أرى من كواكب أخرى  
ارتجاف الجذور التي تتشابك في راحتك،

كأنني أرى قطعاً من بلابل عمياء  
تصدح فوق الصباح الذي تومئين إليه،  
الصبح الذي يستحيل سنووة  
حينما تنهضين من النوم،  
أو غابة من ملائكة  
حينما يتبادل نهذاك خبزهما في الغيوم الأخيره.

أنت ما ترغب الروح في قوله  
قبل أن تهجر الأرض،  
أنت الغياب الذي يتجمع في رعشة  
والنداء الأخير لسنبلة راحله.

بماذا أواجه هذا الحنين  
إلى كل شيء تحدد عينك فيه،  
إلى كل ما يتشممه دمك المتشبث  
مثل الأظافر بي،  
وبأي السهام أردد الكوابيس عني  
إذا أنشب الشوق في مخالبه الزرق،  
أوقاسمتني الوسائد حصتها من شهيق المصابيح

خلف ضفائرك الغاربه؟  
ومن سيفسّرني حينما تقطعين عليّ  
طريق اللّغه؟

ومن سيؤلفني حول مجرّ  
إذا لم تطوّق ذراعاك  
بالياسمين المجرد فوضاي  
أو تعصري فوق خرقة روجي نبذ العناق؟  
أريد المزيد من الأوديه  
لكي يتسنى لصوتك أن يتكرّر  
حتى النّهاية بين الهضاب،  
وأريد المزيد من الشّبهات  
لكي لا تدلّ على ظمأي وردة أو جسد.

أنا المتكاثّر بين مراياك  
والمتدنّز فيك من البرد  
والمتعبّد تحت الحليب المقدّس في عتم نهديك  
والمتشرّد بين الشّعاب التي تنصّت  
من حوضك المتشهي  
إلى غسل الآلهة،  
صاعداً درج النّار في قشّ ثوبك  
أجلي جنوني إلى جهة آمنه  
وأرقى إلى حيث يغمض ثدياك جفّينها بهدوء  
على الطّرق الموصله  
إلى قسم الرّوح،  
حيث تصبّ الحياة عناقيدها حول ثغرك،  
حيث يُعدّ لك الموت تمثاله  
ويقول: اكسريني  
بما ملكت راحتك من الخبز والدّم.  
ذلك أنّ الهلال الذي تتحدّر عينك منه  
عصيّ على الموت،

والشمس ليست سوى ضيفه عابره  
على كتفيك اللّذين ينامان  
في عهدة الله.

كم مرّة ينبغي أن أقول: أحبّك  
كما أهدّي هذي الذّئب  
التي تتناج مع وحشتي  
في الطّريق إلى دمك المترامي.  
كأنّي غريبك بين النّساء  
أفتش عما يوحدني في مصبّ  
وأبحث عن حائط في غيابك  
كما أبادله بانهدامي

.....  
.....  
غداً حينما تختفي قبلاي من الأرض  
أو تمحي خطواتي عن الأرصفه،  
غداً حين ينغلق الباب  
خلف الشّقاء الذي كان يصنع من شهقاتي  
حفيفاً لأوارقه،  
ستصيحني لي  
لشفاهي التي تتمزّق أشجارها  
في الطّريق إلى فمك المرتعش  
وترين اشتهائي الذي يفتح بين ذراعيك  
كالجنة المرجاء  
ربّما لن تكون هناك رياح  
لكي تتعهد ذكراك،  
لكنني - ربّما بدم آخر أو أصابع أخرى -  
سأمضي وحيداً  
إلى حيث ترقّد في الصّمت  
أزهارك المطفاه.

بيروت

## قصائد

### من

## زمن محاصر

مكي مظفر

#### ١ - السفر

من بلدٍ إلى بلدٍ يسافر مرغماً  
ومن أرضٍ إلى أرضٍ يسير.  
جسدٌ بلا جناحٍ يطير..  
لكنه أبداً أسير.

\*\*\*

#### ٢ - الأثر

أقدامٌ تطبع رمل الليل،  
دقٌ فوق الباب  
همسٌ خلف جدار  
وصراخ امرأةٍ لا أعرف من أين يجيء:  
كانوا بالأمس ضيوفاً  
ساعةً لذتُ إلى نفسي  
وختمت نهاري بالأسرار.

\*\*\*

#### ٣ - الأب

طوى صفحة الكتاب  
أبي..  
زاهداً كان..  
وصار سحاباً.  
على مشجب الليل علق الأحزان

#### ٥ - دور

والليلُ يفتح ألف باب

\*\*\*

#### ٤ - الموت غربة

عينٌ تتطلعُ صوب الباب  
تبحثُ في الغربة عن أسباب  
ويذُ تتحسّس باستحياء  
ركناً فارغ  
قلباً فارغ  
نبتت فيه الأعشاب  
بمساءٍ يشبه وجه الماء.

\*\*\*

أغمضُ عينيك الآن  
ميتٌ أنت..  
فكيف تموتُ؟

دمك الناشف في برديك  
وكتابٌ مفتوحٌ في كفيك  
وضياءٌ يشحبُ من شفئك  
أغمضُ عينيك الآن..  
فالليلة يسكنها قمرٌ  
والحجرة فارغة الأركان.

\*\*\*

#### ٦ - عزلة

بابٌ خلف بابٍ.. خلف بابٍ  
من لي بمن يلج المنافذ  
أستعين به ليوصلني إليك؟  
البحرُ أقفل شاطئه  
والليلُ أسدل برقعته  
والشمسُ من طولِ المسار تخاذلت  
وطوى النهار عباءته  
سأل الزمان..  
فلا مواقيتُ تحدّد يومنا  
أو نومنا  
لا فجوة في الغيم توهمنا  
لا طائرٌ.. لا نسمة..  
لا شيء غير العود فوق الأرض يبصرنا  
فنعجب من صلابته

## العشرة غير المبشرة!

### طراد الكبيسي

(١) عبد الرحمن مجيد الربيعي:

أين تكون هذه الساعة؟  
خَبَطْتُ في الأرض، مشرقاً ومغرباً،  
مثل حلزونٍ يدور في فقاعة!  
يأتيك من الأنباء ما تشتهي،  
وما لا تشتهي،  
وكاسد البضاعة!

تُغري بك العاصفات،  
وتُغري بك الفاخحات،  
لكنك مثل نخل السماوة، لا ينحني  
عارٍ إلا من عشيقك المزيون بالأبهر  
وأغنية فاربه:  
«منين أجيب إزارار للزبيجة هذل!»

\*\*\*

عبد الرحمن

لم نلتقي غداً!

أنلتقي البارحة؟!

إنَّ عُمراً تقضى مثل سفين جانحه

قد قُذ من كل مرمي جارحه

فلا خطايا لذيات أصبنا

ولا أصبنا سانحه!

(٢) عبد الوهاب البياتي:

- ١ -

وَظَلَلْتُ وحدك خلف السور،

تُطلُّ على عالم: نصفه ميت،

ونصفه مهجور!

مُنتظراً مَنْ يؤوب ولا يؤوب

لا غالباً، ولا مغلوب!

- ٢ -

البابُ أُغلقَ لَنْ يَطلُعَ النهارُ

ولَنْ تسابقَ الرِّيحُ في القفارُ

ولا «القططُ الهزيلةُ في الأزقة بالحجار»

ولَنْ تبلغَ مُلتقى البحرينُ

لم يُعدِ العالمُ قابلاً للقسمة على اثنين،

الكلُّ في واحدٍ،

أو الواحدُ في الألفين!

فحيّ . . حيّ على الفلاح

ونمّ باكراً . . فلن تُدركَ شهرزادُ الصّباح!

(٣) خيرى منصور:

لك في بغداد نخلة،

ولي نخلتان.

صارت الواحدة اثنتين،

صارت واحدة شقيقتين

صارا مركبتين

قلنا نبليغ مَرَجَ البحرين

لكن عاصفاً على بُعدِ خطوتين

مزق الإثنين.

فلا برّاً بلعنا

ولا البحرُ انشقَّ إلى نصفين!

(٤) د. ميشال سليمان:

يا شقيقَ النَّفسِ في الألمِ

لِمَ أسَلْتَ دمي؟

لِمَ ارتَحَلْتَ . .

أكانَ الرَّحيلُ . . إقامةً

وكيف يقيمُ راحلٌ لم يَقمْ!

هذي بلادُ أنتَ ساكنُها

ونحنُ الرّاحلون كأنَّ لم نَقَمْ!

(٥) د. سهيل إدريس:

كتبتَ الحيَّ اللَّاتيني والخنْدَقَ الغميقَ

ولم تكتب «الحيَّ العقاريَّ»،

ولا قُلْتَ: هذا صديق!

فيكف وجذتَ طريقَكَ سالكاً،

وكُلُّنا ضَلَّ الطريقَ!

لا شجراً نافِعاً أصبنا

ولا بلعنا مضيقَ

(٦) أدونيس :

على الوطن «الشفاهي» نلتقي !  
على إلهة من حجر .  
على سماءٍ بليدة ،  
أو غواية من بشر .

وسيان ، عندك ، اثتلف المألوف ،  
أم تحيُّ بما لا ينتظر  
صعبُ نقول الصدق ،  
سهلُ نقول الخبر .  
فاختر - أيما شئت :

عُرِّي الصحاري  
أو ضجيج الظفر !

(٧) سالم المرزوق :

- ١ -

صعبُ أسميك ،  
صعبُ لا أناديك :  
تساوى البحرُ والصحراء ،  
النورُ والظلماء ،

إلهٌ واحدٌ ، وآلهة كثيرةٌ عمياء !

- ٢ -

صعبُ أسميك ،

صعبُ لا أناديك :

كيف حملت كل هذا الحطام  
كيف نادمت «الليالي» في الظلام  
كيف نمت في محارة  
كيف في محارة تنام !

(٨) عبد الرحمن منيف :

(عبد الرحمن ، أيها الحكيم ،  
نبئنا بتأويله إنا نراك من  
المحسنين)

- ١ -

لم أرني أسقي ربي خمرًا . .  
ولم أجمل فوق رأسي خبزًا . .  
لكني رأيتني أدور في عالمٍ أكرِّي . .  
يلوثني دم الذئب الذي أكلني  
ورائحة المرأة التي تراودني  
وبلا قميصٍ يُبرّني .

- ٢ -

ورأيت ، أيها الحكيم ، أني مطروح في النسيان  
والأخضر يأكله اليبس  
والرب يغلبه الشيطان .  
و«شرق المتوسط» مثل غربه  
و«ملح» الأرض مثل خصبه  
وحوار الشمال مثل كذبه  
وفاسقة الفرج كالفاسيق في فرجه !

- ٣ -

أيها الحكيم ، عبد الرحمن  
ما تأويل خطابٍ مُعجبٍ في عُجبه !

(٩) د. خالد الكركي :

في الصباح  
مررت ، وعند المساء ،  
ألقيت السلام  
وقلت : إن الكلام يفتح الكلام ،  
فلا تنم . . فهذه ليلة

تفتح السموات أبوابها  
مرة كل ألف عام . .

لكنتي نمت . .

فهل من يوقظني في الألف عام !

(١٠) د. احسان عباس :

أيها المعلم . .

الزاهي البهي ،  
والسيدّ الألمي ،  
والباذل الملوكي ،

والقاصد الرسولي

لم تركتنا في هذا الزمن العجائب !  
وقوفاً ببابك ،

لا سادة ، ولا حُجّاب !

عُراة من البرهان ،

والتّوحد في المكان ،

وطاهر الزّمان !

أيها المعلم . .

البهي ،

الألمي ،

الرسولي ،

الحكمي ،

فقراء غرباء من في الباب

لا نجم به يبتدون

ولا ورقاً يتاعون به ما يأكلون !

يسألونك الرؤيا الصحيح

والكلم الفصيح

ولأنت المعبر في المحفل الأصغر

ولأنت الشّفيع يوم الفرع الأكبر !

بغداد ١٩٩٣

كلُّ هذا الوجودِ محمولٌ على صفةِ الرِّحيلِ  
لا صوتَ يملأني بهاءٌ  
إذ إنني من يقظةِ العتمِ الذي ملأَ الجنوبَ جنوبُهُ  
فامتدَّ نشوانُ الذراعِ  
إلى الشمالِ

النَّهْدُ في شفةِ الجبالِ  
والموجُ قمصاني أعربها على وهجِ محالٍ  
وشريعةٌ للغابِ تصهلُ في تضاريسي  
فأكنتم دمعتي خلفَ الضحكِ  
ضحكُ ومرجانُ البكاءِ  
ضحكُ وماءٌ...  
لكنَّهُ  
ضحكُ يشاء...  
لكنَّهُ

من أمِّ قيسٍ جاء يُشبهني ويُشبهني  
وضلعٌ قوسُهُ قد سلَّ  
وجهي من شقوقِ الأرضِ  
قشَّرتُ قمحكِ مثلَ قمحي  
قد ذرَّتهُ  
الريُّحُ  
في طولٍ  
وعرضٍ

يا أمِّ قيسٍ امنحيني  
بعضكِ الجفلاَنَ فوقِ سحبِ جولانٍ  
وأمواءِ البحيرةِ

يا أمِّ قيسٍ أتعبيني

## أم قيس

زليخة أبو ريشة

جاءني تَعَبٌ من التَّجوالِ في قَيْسٍ  
وقَيْسٌ حَطَّ في صدري رحالَ

الريِّحِ  
أوجعني

وضرَّجني  
بنرجسه

وفتَّني

ففتحتُ بابي، قلتُ: ما بالُ اللَّيالي صمَّتْها مثلُ النَّواحِ؟

طلعَ الصُّباحُ وما طلعتِ!

يا أمُّ قَيْسٍ اقلِّديني في

العماءِ المحضِ

لا شكَّلْ

ولا تقويضُ تكوينِ

ولا صفةً أقلَّ..

يا أمُّ قَيْسٍ امنحيني عُبكِ الدِّفْيَانِ من لَهْثِ المحبِّينَ الَّذينَ

تنفَّسوا في وجهكِ الأسيانِ ثمَّ مضَوْا وترككِ

لي برِّجِ الحَمَلِ

فحملتهُ وحدي

ووحدي أسألُ اللهَ الَّذي في الله

عن طُرُقِ تُوَدِّي نحو أوقاتي

لأختارَ الَّذي يختارني

يا أمُّ قَيْسٍ خُضْتُ فيكِ الموتَ

مَجَّدْتُ انحِدَارَكَ

نحونا

إذ إنَّنا

مذ طمَّنا

قد عمَّنا

حتَّى تهاَمَسْنا:

هنا

قد فصلتُنا الرِّيحُ

فانفصلتُ خطانا

عن تفاصيلِ الطَّفولةِ

يا أمُّ قَيْسٍ إنَّنا

لَمَّا خلعنا وجدنا

كنا نغادرُ وجهنا

فلنلبسِ الجَسَدَ المضمخَ

بالطفولةِ

بالياسمينِ الشَّامِ

إنَّ الشَّامَ بعضُ مألِّنا «إنَّنا»

وإنَّ الشَّامَ لعبتنا

خلقناها لنا

حتَّى سئمنا لعبةَ الأولادِ

في الطِّينِ المقدَّسِ

والتراتيلِ الطَّويلةِ..

يا أمُّ قَيْسٍ

أغمضي عينيكِ فينا

وامنحينا

خبرَكِ الطَّابونَ

زعتركِ الإلهيَّ

احققينا في تعاريجِ انحِداراتِ الرِّمانِ إلى المكانِ...

إنَّا نوذُ الشَّيءَ محروقاً

ومحروقاً أردناه..... فكان.....



## عبد الوهاب البياتي

«عن الطفولة»

أجرى الحوار  
علي الصاصري

□ «أيها الزورق، يا توأم نفسي

طال مسراك وراء الظلمات»

عبد الوهاب البياتي. . علامة جليلة من علامات الشعر العربي الحديث، شاعرٌ لا تحدّه الجغرافيا وخطوط الطول والعرض.

نبدأ معه من الزوارق الورقية التي كان يلقي بها في الزرقة الرقاقة، في الزرقة العامة وفي الزرقة الخاصة على حدّ سواء.

نبدأ من توأمه حيث الأماكن والأزمة ترحل في روحه، تأتي وتغادر ناقشة شهوة متجددة للشعر/الحياة. المكان والزمان لا يغادران لكي يغادرا، بل ليفسحا الطريق أمام مكان آخر وزمان آخر.

بعدها يقرب من نصف قرن من الاحتدام بالشرارات والالتحام بها وجبل طينة الغامض والبروق والمسافات واللذة والتواييت، بعد كلّ هذا. . هل يظلّ النور نوراً والظلمات ظلمات؟

«أنشودة الماضي وتمثال الطفولة لي عزاء

وعرائس في فكري الخلاق تحلم بالصفاء

وذبالة في الجانب المهجور تشرق بالبكاء

فتسود في نفسي السكينة

أين يا نفسي العزاء؟»

من اللّغة الأولى للبرعم، نبدأ حديثنا هذا مع أبو علي/توأم الأجنحة وصديق المسافات.

«وجدوني عند ينباع النور قتيلاً، وفمي بالتوت الأحمر والورد الجبليّ الأبيض مصبوغاً وجناحي مغروساً في النور».

وها هو البياتي يخاطب البياتي أيضاً:

«ها أنت تواجه نفسك في المرأة

بقميصك نار تشتعل الآن».

حيث «الآن» تصبح زمناً مترامي الأبعاد، راحلاً مثل سهم متشعب في كلّ الجهات، وغائراً في معراجات «سبرغ» الذات البياتية.

«ها أنت وحيد، مملوء بالغربة في هذا العالم، تخرج ليلاً من باب الفجر، لتبحث عمّن في النوم رأيت، تحاول أن تجتاز الأفق وحيداً، بكوايس نهار مات تعود، لتبدأ من حيث بدأت، لترفع هذي الصخرة نحو القمة، في كلّ صباح تشنق نفسك، لكنّ العنقاء بنار الشعر تعود لتنفذ عنك رماد الأشياء...».

هكذا تصبح الحياة شعراً والشعر حياة، إذ لا برازخ بينهما. وهكذا أيضاً، وفي هذا الحوار، يهاجر أبو علي في ذاكرته إلى تضاريس طفولته، حيث الزوارق الورقية، الظلمات، الجنائز، عائشة، الأزرق الشاسع، الملامسات المحفورة، الألم، الذئاب، مفاتيح المعاني، الوجوه، المساحات المنذورة للأخضر، الدّم، النبوءات، جبال حمرين، الغزال الذي انتحر، الطقوس، الدفتر الضائع، النار، دجلة وأسراب القطا التي تكتب قصائدها على ورق أزرق تماماً كأنه السماء.

«أيّتها العرافة

لاتكتبي فوق رمال الشطّ ما أقول

فسيد الآلام في المغارة

ينتظر الإشارة».

\*\*\*



■ في معراج إلى قاع الذاكرة، ماذا يقول البياتي عن الأجنحة الأولى في هواء طفولته؟

- كانت ولا تزال سماء بغداد زرقاء في معظم فصول السنة، باستثناء شهرين من فصل الشتاء. وكنت أحب الجلوس في أعلى سطح بيت جدّي. كان السطح مكشوفاً عارياً، وأنا أحدّق في تلك السماء الزرقاء: في الطيور الأليفة التي كانت تعبر السماء أو في الطيور المهاجرة.

من أعلى السطح وفي مواجهة الأزرق الشاسع، كنت أتمنّى أن أرحل مع تلك الطيور إلى مكانٍ ما. كما كنت أتأمل الغيوم التي تمرّ عابرة كخيول أو كفراشات كبيرة.

في تلك الوحدة الزرقاء، كنت أتأمل وأحدّق في داخل نفسي، فأضيع في مناهة لانهاية لها، فأشعر بالخوف، ثم أعود وكأنّ كلاباً هي كلاب الموت أو سواها كانت تطاردني في تلك المناهة.

وعندما تمطر السماء، كنت أتجول تحت المطر مصغياً إلى نحيب الميازيب. وغالباً ما كنت أخرج من حدود بغداد باتجاه البرية، بعيداً عن ضوضاء المدينة وصخبها، أخرج مخترقاً مقابر الشيخ أحمد الغزالي (شقيق الإمام الغزالي) قارئاً شواهد القبور. وكثيراً ما كنت أعذلّ بعض الشواهد الساقطة أو المائلة، وأقطف بعض الأزهار البرية وأضعها على القبور. كما كنت أعرج على محطة قطار باب الشيخ (الشيخ عبد القادر الجيلاني) لأتفرّج على مشهد المسافرين من عمال وفقراء وجنود وأمّهات يحملن أطفالهنّ، بانتظار القطار الذاهب

إلى الشمال. وكثيراً ما كان القطار يتأخّر فيجد الباعة المتجولون فرصة لعرض بضائعهم المتواضعة على المسافرين المنتظرين. كانت تحدث في بعض الأحيان مشاجرات وسرقات صغيرة. وعندما أشاهد هذه المناظر كنتُ أتألم كثيراً، لأنّ أغلب المتشاجرين كانوا من الفقراء، وكان شجارهم، عادة، بدون أسباب مبرّرة، وهذا يدلّ على أنّهم كانوا غاضبين، وثمة ثورة عارمة تعتمل في نفوسهم، لا يعرفون كيف يفجّرونها.

■ كيف تهجّيت ألقباء الخسارات؟ وما هي؟

- أعتقد أنّ كلّ البشر لا أنا وحدي قد خسروا أشياء في طفولتهم. ولكنّ بالنسبة لي فقد أصبحت خساراتي وقوداً للنار التي تشتعل في داخلي منذ ولادتي، وإنّ الأشياء التي خسرتها في العالم المادّي قد تحوّلت إلى جزء من روحي وسلوكي وثقافتي؛ فليس ثمة شيء يضيع، كما أعتقد. أذكر، في عزّ ظهيرة طفولتي، أنّ أحد أبناء عمومي أهدى إليّ غزالاً وسيماً، كنت أرعاه وأطعمه بيدي. وكان غزالي يحبّ البامياء اليابسة أكثر من أيّ شيء آخر، لذلك كنت أسطو على البامياء التي تحفّفها والدتي. وذات يوم، عندما عدت من المدرسة - وكنت آنذاك في الصفّ الثاني الابتدائي - وجدت إخوتي ينتظرونني في باب الدار، وقد خيم الوجوم على وجوههم. وعندما اقتربت منهم، قالوا لي: «لقد ذبح والدنا الغزال». فشعرتُ بهلع شديد، وكان والدي خارج البيت، فبادرتني أمّي قائلة: «إنّ الغزال جفل وقفز إلى الطابق العلوي من الدار، ومن هناك رمى بنفسه، فكسرت قوائمه الأربع، فما كان من والدك إلّا أن ذبحه إشفاقاً

عليه.

توسّلت إلى أمي أن لا تمسّ لحم الغزال، وأن تقدّمه إلى الفقراء.

■ ماذا يقول أبو علي عن حبّه الأوّل، عن تلك النّار الأولى الّتي دخلت في المرأة؟

- بعد سنة من فقدان الغزال، صرت أهجر البيت في أيّام العطل، والوذ بشاطئ نهر دجلة، متأمّلاً الزوارق وهي تعبّه أو تنساب في مائه صاعدة نازلة. وأعود إلى البيت مشياً على الأقدام مع حلول الظلام، وكان بيتنا لا يبعد أكثر من كيلومتر واحد عن نهر دجلة. كنت، دائماً، أتأمّل مرايا هذا النهر إلى أن يخفي الوجه المجهول الّذي أنطلع إليه - وهو الّذي تجلّى لي ذات يوم - فكانت عائشة (جارتنا) الّتي كانت في مثل عمري. عندها قطعّت تجوالي وأقمّت في البيت، مطلاً من النافذة الّتي تواجه نافذة بيتها، وكانت هي تفعل الشيء نفسه. كنّا لا نتبادل الكلام، وإنّما ينظر واحدنا إلى الآخر، وعندما يقترب مني أحد من أهل بيتي، أنظّاه بأنّي أنظر إلى المجهول، وكانت هي تفعل الشيء نفسه أيضاً عندما يقترب منها أحد من أهلها.

لقد دام هذا الحبّ الصامت أكثر من سنة ونصف، وأنا أتعلّب وبخاصّة قبل النّوم، إذ أستحضر وجهها المدوّر الصغير وعينيها السوداوين القاهرتين. كنت أبكي، وأشتهي أن ألمس خدّها وأداعب شعرها، كما كنت أتمنّى أن أراها في النّوم، لكنّ النّوم كان يجرمني من مرآها، إذ كانت أحلامي معظمها يدور حول المتاهات والمنافي والنساء اللّواتي أحببتهنّ بعد عشرين سنة، وقد رأيتهنّ فعلاً كما كنت أتصوّرهنّ. وأمّا عائشة فقد حصل لها ما حصل للغزال

كنت أبكي وأنا أستحضر وجه عائشة،  
وكنت أشتهي أن ألمس خدّها وأداعب شعرها

ولكن بشكل آخر. فبعد عودتي، ذات يوم، من المدرسة، رأيت عربةً وبعض الحمالين يحملون أثاث بيتها، فأدركت أنّ أسرتها على وشك الرحيل إلى بيت آخر، وهذا ما كان. ظللت واقفاً في الطريق أنتظر خروجها، ولكن يظهر أنّها خرجت مع أمّها في مقدّمة الركب، وهكذا حرّمت من وداعها بعيوني.

لم أعرف، فيما بعد، أين انتقلت أسرتها. والغريب أنّي كنت أشعر بالخوف، فلم أسأل أحداً عن مكان انتقال أسرتها، ولم أرها

بعد ذلك إلّا مرّة واحدة: في شارع أبي نواس عندما مرّت سيّارة تقلّها مع أسرتها. وكانت تلك هي آخر مرّة رأيته فيها. ومع هذا، فقد ظلّت حيّة في نفسي إلى الآن.

■ ما هي العلاقة الأولى الّتي تشكّلت آنذاك في علاقتك مع الواقع المعيش؟

- لقد كانت الحياة في تلك السنوات قاسية ومظلمة، لكنّي كنت لا أخشى الظلام، بعكس كثير من أطفال ذلك الزمان. فقد كنت أرى الظلمات في رابعة النّهار بالرّغم من الشّمس الساطعة.

منذ ذلك الوقت بدأ شيء جديد ينمو في داخلي، هو بذرة التمرّد ورفض الواقع الّذي كان النّاس يعيشونه، ويحسّونه دون أن يعوه. كنت أبحث عن ملامح ذلك القلق والتمرّد في عيون النّاس وفي الكتب، حيث كان النّاس يعبرون عن غضبهم من خلال العراك مع أنفسهم أو مع الآخرين؛ وأمّا كتب ذلك الزمان فلم تكن تحيب أو تفصح عن ذلك التمرّد. وهكذا، فقد كنت أنتقل من شارع إلى شارع ومن كتاب إلى كتاب ومن ورقة إلى أخرى، وما أكثر الأوراق الّتي مرّقتها بعد أن كنت أخطّ فيها كلمة واحدة أو كلمتين!

كنت ألوذ بالرّسوم والرموز، إذ لم يكن بمقدوري أن أفكّ طلسم الكلمات. وكان أغلب رسومي أقرب إلى السورالية، فقد كانت تضجّ بمتاهات لانهاية لها؛ وقد تعجّب بعض الّذين رأوها - آنذاك - واعتقدوا أنّها للغاز أو لغة جديدة.

هكذا مرّت بي السنوات الحافلة بالحزن والصمت والموت، موت البشر والطبيعة والحيوانات.

كانت محلّتنا تقع بالقرب من المقابر (من ضريح الشيخ عبد القادر الجيلاني إلى مقابر الغزالي)، وكانت الجنائز تمرّ من هناك فيصّل عليها في المسجد ثمّ تُنقل إلى المقبرة.

ولم يكن المسلخ العام الّذي تُذبح فيه الأبقار والأغنام والجواميس بعيداً عن محلّتنا أيضاً. والغريب أنّ هذه الحيوانات كانت تحسّ أنّها تُساق إلى الذبح، فكانت تقاوم وهي في الطريق إلى المسلخ، وعندما يعجز القصابون عن ترويضها كانوا يضطّرون إلى ذبحها على قارعة الطريق، أمام الأطفال والنساء والعجائز وأمام كلّ العابرين. فكثيراً ما تخضّبت الأرض بالدم، دم البشر ودم الحيوانات. وكانت خيوط/خطوط الدّم إذا ما استقرتْ يتبيّن أنّها لا تقود إلى شيء أيضاً؛ إنّها متاهات الدّم والفجائع. وهكذا كان الحصار كاملاً؛ فالحروف والخطوط المرسومة على الورق أو المرسومة على الأرض كلّها لا تقود إلى شيء.

بالإضافة إلى هذا كلّ، فقد كان هناك موت الأقارب والجيران ومآتم

العزاء التي كانت تُقام في عاشوراء وتَمَرَّ بالقرب من حدود محلّتنا، ويُعاد فيها تمثيل مقتل الحسين.

وبالرغم من أن هذه المواكب تمثيلية، إلا أنها كانت صادقة تعيد إلى النفس المشهد التاريخي ذاته، وكانت هذه المواكب تُقام كلّ عام، وكنت شغوفاً بمتابعتها منذ بدايتها حتى نهايتها.

■ ماذا يقول البياتي/الطفل عن علاقته بعائلته: الأم، الأب، الجد، الجدة...؟

- لقد كان ارتباطي بجديّ (أم والديّ) أقوى من ارتباطي بوالديّ. كانت جدّي عمياء، وكانت تحبني كثيراً، أكثر من بقيّة إخوتي، لذلك كانت تروي لي الكثير من القصص القديمة وبخاصّة قصص ألف ليلة وليلة، ولكن بأسماء غير تلك الواردة في ألف ليلة وليلة المعروفة؛ أي أنها كانت تروي لي ما نقلته الذاكرة الشفهية. كما كانت تروي لي بعض القصص الإغريقية وبخاصّة رحلات عوليس، ولكن بقلب حكائي يختلف عن المدون. وعندما تحسّ بأنني نمت، تتوقّف عن الحديث لتستأنفه في الليلة التالية. أمّا جدّي فقد كان إماماً في أحد مساجد بغداد، وكنت أذهب معه إلى المسجد، وألعب في البستان الصغير الملحق بالمسجد وأرعى أشجار التين والبرتقال، مصغياً إلى أصوات العصافير التي تتجمع بأعداد كبيرة نظراً للسلام الذي يحيم على المسجد. كنت أقرب من جدّي أحياناً وهو يقرأ في بعض كتبه بعد انتهاء الصلاة، وكنت أعني الأشياء من خلال صوته. لكنني لو قرأت ما قرأ جدّي لاستعصى عليّ فهمه. لقد كان صوته يمنحني مفاتيح المعاني، فأتوغّل معه قليلاً ثم أرتدّ خائباً، لأنني لا أستطيع الربط بين الجمل التي تتلو إحداها الأخرى. كنت أحسّ بأنّ الجمل في كتب جدّي أشبه بدولاب الهواء، وأنا أدور معه إلى أن أصاب بالتعب الشديد، فأعود إلى ساقية البستان الصغير ألقى فيها بعض الزوارق الورقية الصغيرة التي كنت أصنعها. لكنني كنت أشعر بالأسى لأنّ رحلة هذه الزوارق قصيرة تنتهي بعد بضعة أمتار حين تصطدم بالحاجز الترابي، وهناك تقف لتصبح ملاذاً للنمل الصغير الذي كان يحوم على طرف الساقية.

وعندما نعود إلى البيت كان جدّي يتعطفني ويحملي بالرغم من ثقل النسبي، وكان يحبني حباً شديداً، ولأنّ رحلتي بدأت معه هو، بخلاف والدي الذي أصبح صديقاً قريباً لي في مرحلة الشباب.

في البيت، كنت أعدّ أدوات النارجيلة لجديّ، فيشعر بالسعادة الغامرة ويمنحني قطرات قليلة من قهوته اللذيذة قائلاً: «لا تشرب القهوة كثيراً لأنها تسبّب لك الأرق»؛ لكنني كنت أعافله أحياناً وأرتشف فنجاناً كاملاً، وعندما يضبطني متلبساً يدعي أنه لم يرن.

■ أصدقاء الطفولة بمشاكساتهم يظهرن أو يغيبون، من تذكر منهم؟

- كان أولاد خالي من أصدقائي، وبخاصّة أحدهم الذي كان في عمري، وقد ظلّ صديقي إلى أن توفي وهو في الثلاثين من عمره بعد إصابته بمرض خطير.

لقد شعرت بفقدان كبير له؛ فقد كان أول صديق لي ارتدت معه أماكن اللّهُو المحرّمة على الشباب في ذلك الوقت، ويدونه لا أستطيع التردّد عليها. كما أننا كنّا نذاكر دروسنا معاً، وكنت أقوم بدور المعلم ويقوم هو بدور التلميذ، فأضربه مازحاً أحياناً عندما لا يحفظ الدرس، وكان يتقبّل ذلك لأنّه يشعر بالذنب؛ لكنني كنت أسترضيه فيما بعد.

كنت أعتقد أنّ على الإنسان أن لا يخطئ؛ ذلك لأنّه يختلف عن المخلوقات الأخرى. هذه النظرة منحتني القوّة والقدرة - فيما بعد - على تجنب المكاره والكوارث، فكنت أبذل جهداً كبيراً كي لا أخطئ، وعندما أقع في خطأ ما - وغالباً ما يكون صغيراً - فقد كنتُ أشعر بالذنب وأعاقب نفسي بالصوم أو المشي ساعاتٍ طويلة دون توقّف أو بعدم النوم يومين أو ثلاثة.

لقد كنت أعدّ نفسي لمواجهة المستقبل دون أن أدري، أي أنّ قواي الخفية كانت ترسل لي الإشارات ما بين أونة وأخرى، فاعذّل مسارَ طريقتي كلّما انحرفت.

■ ما هي الإشارات الأولى لميولك، وما كانت هواياتك آنذاك؟

- من هواياتي تربية الطيور واقتناء الكتب التي كنت أحاول فكّ حروفها واستيعاب معانيها، دون جدوى؛ لكنني كنت أشعر أنّي سأقرب منها ذات يوم فأتحّد فيها. كما كنت أميل إلى الرياضة، إذ مارستُ لعبة كرة القدم وكرة السلة محاولاً خلق جسم صحيّ قوي، وقد أفادني هذا كثيراً، فلم أمرض في أيّ يوم في حياتي. واستمرّت ممارستي للرياضة الروحية والبدنية منذ أن كان عمري ست سنوات حتى بلوغي العشرين. وكنت أمتنع عن تناول الطعام والشراب يومين أو ثلاثة لترويض نفسي الشائنة المتمردة ولكبح جماح الانفعالات التي كنت أعاني منها؛ فقد كان جسدي وفوران الطاقة في داخلي ومراهقتي المبكرة تسبّب لي الأرق والفجعة.

■ ثمة ملاسمات محفورة، ماذا يقول البياتي عن هذه الملاسمات وعن هذه الشرارات المكهربة؟

- في ليلة النصف من شعبان من إحدى سنوات تلك الطفولة (التي كان الناس يسهرون فيها حتى الصباح) كنت في بيت عمّي، وكانت فتاة جيرانهم تتودّد إليّ، فلم أعزّها اهتماماً بالرغم من كونها

وسيمة وذات عيين عسلتين، وكانت ذكية، وقد بادرتني بالسؤال: «لماذا تجلس على عتبة الدّار؟» فقلت لها: «لماذا تسأليني؟» فقالت: «تعال معي». وأخذتني إلى نهاية الزقاق، وأمسكت بي بقوة وقبلتني. حاولت الانفكاك منها وقد شعرتُ بخوف شديد ولم تعد ساقاي

أخذتني إلى نهاية الزقاق، وأمسكت بي بقوة، وقبلتني، فاختلّ الهواء من حولي!

استدرك قائلاً: «هيا بنا لنعود إلى البيت، وغداً تسافر معي». هكذا بدأت طفولتي بأول سفر من بغداد إلى شهاها، حيث سفوح جبال «حمرين» التي تقع فيها قرية أبناء عم والدي. وهناك اكتشفتُ منذ الوهلة الأولى السحر المخبوء في تلك البراري الشاسعة التي كانت تتطاير فيها آلاف الأسراب من طيور القطا بحثاً عن حبات القمح المتناثرة، وبخاصة أثناء موسم الحصاد.

كنت أشارك أولاد أقارب والدي في الحصاد وجمع القمح ووضعهم في أكياس ومن ثم نقله إلى القرية. كنت أشعر بمتعة عظيمة وأنا أقوم بهذه الأعمال.

وعندما ينتهي موسم الحصاد، كان الفلاحون يأخذون نصف محصولهم ويضعونه على الدواب مع بداية الغروب لنقله إلى أقرب مدينة إليهم ويبيعه في أسواقها. كنت أذهب معهم أيضاً، وكانت المسافة بين القرية وأقرب مدينة حوالي عشر ساعات تحت سماء الصيف الرائعة الصافية التي تتهدأ أحياناً، وأحياناً تجرحها أصوات الذئاب القرية والبعيدة. وكثيراً ما رأيت بأم عيني قطعاناً كبيرة من الذئاب تتبع قافلتنا الصغيرة، لكن الذئاب كانت تشعر بخوف إذ يطلق أحد أفراد القافلة طلقة نارياً من بندقيته، فتتحاشى الذئاب الاقتراب، لكنها تظلّ تتبع القافلة حتى بزوغ الفجر، لتعود من ثم خائبة إلى أوجارها البعيدة.

وأما في بقية أيام الصيف، فقد كنت أخرج مع الأولاد والصبيا إلى أطراف القرية (على بعد ثلاثة كيلومترات منها)، لنقضي النهار في حراسة مزارع الخضراوات الصيفية التي كانت تُزرع للاستهلاك البيتي.

كانت هناك أكواخ مبنية من اللبن والقصب، وكنت أقضي ساعات جميلة، وبخاصة مع الصبايا اللواتي كنّ يتعاركن باستمرار ويحُمن حولي وكأني الصبي الوحيد في برية الله الواسعة. وكثيراً ما كنّ يطعنني وقبلتني من فمي وخدي ومن عيوني وهنّ يشعرن بأنني مخلوق أو طائر جاء من بلاد مسحورة بعيدة. وكانت بعضهنّ تحاول تقليد أمها أو أختها المتزوجتين في تدليلي والتقرب مني.

لقد أحببتهم كلهم، ولذلك كنت أشعر بالخوف لئلا أفقد رضا إحداهن. كما أنني نصبتُ عليهنّ ملكة، كنت فعلاً أسميها بالملكة، وكانت أجملهنّ، وبقيتُ أذكرها حتى بعد أن كبرتُ وناف عمري عن العشرين عاماً.

أذكر أنها جاءت ذات يوم إلى بغداد، وقد كبرت مثلي. وعندما رأني هرعت إليّ كما كانت تفعل بالأمس، فأحسست بأن حبها لي كان ما يزال نابضاً وباقياً.

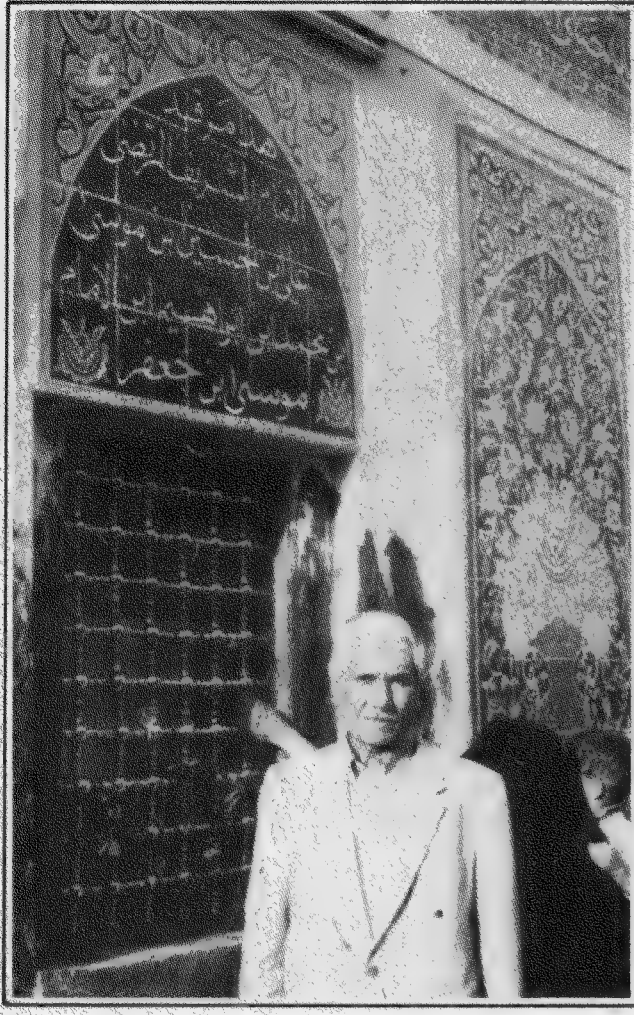
قادرتين على حلي؛ لقد اختلّ الهواء واختلت العتمة من حولنا، وشعرت بالآلاف العيون تراقبنا بالرغم من هدوء الليل والظلام المخيم. حاولت الفتاة الإمساك بي ثانية، لكنني دفعتها وهربتُ إلى النصف المضاء من الزقاق، فلحقت بي وضحكت قائلة: «إنك ما تزال طفلاً صغيراً»؛ هذا، بالرغم من أنها كانت في عمري. بعد مرور أيام على هذه الملامسة الاقتحامية، حاولتُ أن أطاردها أنا هذه المرة، لكن الزقاق كان يمتلئ بالأطفال في أول المساء، الأمر الذي حال دون الانفراد بها. وكانت تنظر إليّ شامته. وفي الثامنة مساءً يخرج والدها ويأمرها بدخول البيت، فأظلّ وحدي أحوم في الزقاق دون جدوى، إلى أن أعود إلى بيت عمّي فتسألني: «أين كنت؟» فأتلعثم لأنني كنت أشعر بأنها تعرف سري، وأقول لها: «لا أدري». فتدّ عليّ: «كيف لا تدري!» وتبتسم، وهذا ما كان يزيد من شكّي بأنها تعرف ما يحدث لي.

ورغم مرور سنوات طويلة على تلك الملامسة، إلا أنني ما تزال أتذكر تلك الحسنة الصغيرة في عمرها ذلك، وكأنها لم تكبر، بالرغم من أنها تزوجت وأنجبت أطفالاً، وسافرت مع زوجها إلى مدينة أخرى، كما أخبرني - فيما بعد - أحد أقرانها.

#### ■ كيف تفتحت الوردة الأولى على شبّاك القرية؟

- قبل أن ينقضي صيف طفولتي، تنبّهتُ إلى أن والدي كان يذهب كلّ عام إلى قريتنا ليزور أعمامه. وكنت أذهب معه إلى محطة باب الشيخ لتوديعه مانعاً نفسي من البكاء عندما يتحرك القطار، و متمنياً من أعماق نفسي لو سافرت معه.

في إحدى الزيارات التي كان والدي يجمع القيام بها بكيث وهو ما يزال واقفاً على الرصيف في انتظار القطار. حينها سألتني عن سبب بكائي، فقلت له: «إنني أريد الذهاب معك إلى القرية». ردّ عليّ بسؤاله: «كيف ستذهب معي وليست معك آية ملابس؟»! ثم



بعد انقضاء الحرب العالمية الثانية، وقد تجاوز عمري الخامسة عشرة، قال لي والدي: «كفك ذهاباً إلى القرية، وعليك أن تنصرف إلى كتبك وهواياتك الجديدة». عندها شعرت تماماً بأن قصة الذهاب إلى القرية قد انتهت وأني دخلت مرحلة جديدة من حياتي.

#### ■ لماذا رُقِشت القرية رُوحك؟

- إن زيارتي تلك إلى قريتنا لعبت دوراً أساسياً في تكوين مخزون كبير من الذكريات والصور الطبيعية العميقة. فقد كانت أغاني الفلاحين وملاحم شعرائهم المغناة والمروية تنزه في روعي، بالإضافة إلى الطبيعة الساحرة في تلك المناطق، وبخاصة في فصل الربيع، حيث تسيل الأنهار الصغيرة والسيول التي تختفي في فصل الصيف.

أتذكر - وأنا أتحدث إليك الآن - أسراب القطا الكثيرة وهي ترفرف وتطير في سماء ذلك العالم المجهول الذي لعب دوراً مهماً في حياتي. كما لا أنسى هنا أن أقول إنني كنت أسجل في دفتر صغير بعض قصائد العشق التي كانت تنشأ أمامي، وكنت أطلب من منشدتها أن يعيدوا بعض المقاطع، كما كنت أقوم بدوري بتنقيح بعض المقاطع وحذف الرديء منها، أو استبدال بعض الكلمات بكلمات أكثر حلاوة؛ وبهذا فإنني كنت أقوم بدور المدون وبدور معيد خلق هذه القصائد. وقد بقي دفترتي الصغير معي حتى سنة دخولي دار المعلمين العليا. بعدها، اكتشفت أن دفترتي قد ضاع، ولا أدري حتى الآن أين ضاع مني وكيف!

■ ماذا ترى في المدينة مقارنة بما عشته وتداخلت فيه من فضاءات القرية؟

- القرية تمثل الصفاء، بدء النموذج الإنساني. وأما المدينة فهي

المدينة صورة مشوهة للخلق، وكرهي  
ينصب على المدن التي جاءت رقعا في  
رداء ممزق: مدن الضرورة التي تعفن فيها  
البشر والماء والهواء.

صورة مشوهة للخلق أو للأشياء التي تولد من اليد الأولى. ولهذا فإن كرهه للمدينة ليس كرهاً لمدن الحرية، وإنما هو ينصب على مدن الضرورة التي تعفن فيها الماء والهواء والبشر؛ أي أن كرهه هو لتلك المدن التي جاءت رقعا في رداء ممزق.

■ ماذا يقول أبو علي عن النبوءات وعن مناخات الوقت والمكان التي لمعت فيها تلك النبوءات؟

- حقاً، كنت أحس بأن كل الصبايا اللواتي رأيتهن في طفولتي سألتقي بهن في سنوات قادمة بعيدة في مدن العالم ومنافيه، وإن كنّ بأساء أخرى وبأقنعة جديدة؛ ذلك أن كل من رأيتهن في أسفاري ومدني التي عشت فيها، كان يتم التعارف بيننا في ثوان معدودة وكأننا التقينا من قبل. وكان هذا الإحساس لا يخامرني وحدي، بل إنه كان يخامر النساء اللواتي التقيتهن، حتى إن بعضهن كنّ يسألنني: «أين التقينا قبل هذا؟» فأقول لهن: «لقد التقينا في مدن السحب وفي مدن العشق أو في الطفولة أو في حياة أخرى».

كنت أحس أحياناً وكأنني عشت حيوات متعددة ورأيت أزمنة متعددة، وأنني لست في ولادتي الوحيدة هذه. كان هذا الشعور يطغى علي عندما ألتقي بالفريدين المتوحدين اللامتممين، فأشعر أنني التقيت بهن أو بهم عدة مرّات، حتى أنني أتذكر بعض القصص والأحاديث التي كانت تدور بيننا، وعندما كنت أستعيدها من

ذاكرتي، كان الآخر يتعجب ويحس أن هذا الحدث أو هذا الكلام قد وقعا له أيضاً أو سمع بهما، ولكنه لا يدري أين.

لقد أفادني هذا في كتابة الشعر لأنني عندما أكتب القصيدة أحس بأنني لا أعبر عن تجربتي في ولادتي الحالية، بل عن تجاربي في ولادات متعاقبة، إذ أكتشف في بيت من قصيدة أو في مقطع أو في قصيدة بكاملها أن هذا الحدث منبعث من الأسطورة؛ لكنه قد وقع لي فعلاً، فهو ليس بأسطورة.

أذكر، مثلاً، أن ثمة مقطعاً طويلاً من قصيدة «مراثي لوركاء» المنشورة في ديوان الموت في الحياة، وفيه وصف لنهر يشبه وصف القرآن الكريم لنهر الجنة. أذكر أنني اغتسلت وشربت من ماء هذا النهر وبخاصة عندما انتهيت من كتابة هذه القصيدة.

ربما يعود هذا حسب تحليل علماء النفس إلى الذاكرة الجمعية التي تكونت بعوامل وراثية وثقافية وعرقية؛ ذلك أن الكثير من نقاط الضوء التي ظهرت واختفت لم تنطفئ وإنما حلت في ذاكرة الإنسان كمشروع، فبقاؤها يشبه بقاء الصورة قبل تظهيرها، والكتابة هي تظهير لنقاط الضوء هذه أو للصور.

هذه الذاكرة الجمعية والذاتية نبعت في أرض قامت فيها حضارات عظيمة منذ أقدم العصور، وظهر فيها شعراء ومغنون وفنانون كثيرون.

كما أن طقوس القوميات والطوائف التي تسكن أرض الرافدين قد امتزج الواحد منها بالآخر، وقدمت ذاكرة جمعية عجيبة في مكوناتها.

ولهذا فإن الانزلاق في متاهة القراءة المحضة والانقطاع عن هذه الذاكرة، أو عدم إيجاد المقدرة على الغوص والوصول إلى هذه الذاكرة، تفقد الشاعر الكثير من جذوره الحقيقية وتجعله شاعراً من ورق أو شاعراً على الورق ليس إلا.

في طفولتي، أذكر أنني حضرت طقوس القوميات والطوائف المختلفة في العراق، وكنت أستمع إلى صلواتها وأدعيتها وطقوسها الدينية والأسطورية سواء أكانت باللغة العربية أم بلغات أخرى لا أعرفها، ولكنني كنت أدرك الصور والمعاني والانفعالات من خلال طريقة الترتيل، وكلما أبدع المرتل أو المغني أو رجل اللاهوت، ازداد فهمي لهم. وأما المحترفون فقد كانت الكلمات تموت على شفاههم ولا تبلغ القلب، وبالتالي فإنها تفقد طعمها ورائحتها وشكلها ومعناها.

إن حضوري هذه الأجواء الطقسية منحني القدرة على الحب، وعلى عدم التعصب لأي اتجاه ديني أو سياسي، وعلمني كيف أحترم الآخرين وأنفهم عذاباتهم بدون أن أعكس عليها أشياء خارجة عنها.

#### ■ عن الألوان الأولى في طفولته، ماذا يقول البياتي؟

- الأحمر والأسود هما اللونان الأقرب إلى سنوات طفولتي، فاللون الأسود كان رمزاً للذل الكوني، وأما الأحمر فكان رمزاً للذل الإنساني. وعندما يختلط هذان اللونان يحصل الانفجار. ويخيل لي أن الألوان كلها كامنة في هذين اللونين، فبدونها تنعدم الألوان الأخرى. هذا، بالإضافة إلى أنها قريبان من الليل والنهار دون أن يسبق أحدهما الآخر أو يلحق به. والحق أن هذه الثنائية الفاجعة كانت تسبب لي الأرق دائماً.

#### ■ عودة إلى المتاهات/الخطوط الأولى. ماذا تقول عنها، وهل كان الطفل ينصب الأشرار للشاعر ويقوده إلى مصيره؟

- عندما كنت أحاول الكتابة في زمن الطفولة، كنت لا أستطيع أن أفك الحرف، فأشعر بعذاب مؤلم، لذلك لجأت إلى الخطوط ورسم المتاهات التي لانهاية لها. وكان البعض عندما يراها يتساءل عن معناها: «أهي رسم أم كتابة؟» فأقول لهم: «إنها ليست رسماً ولا كتابة، بل هي استنجاد بقوى خفية أريدها أن تمدد لي يد العون لأستطيع الخروج من بشر شقائي»، أو «إن هذه الخطوط أشبه بتعاويد وصلوات السحرة لكي ينهض الميت المجهول المسجى عند أقدامهم». وهذا ما أسميته - فيما بعد في كتاب تجربتي الشعرية - بالاستنجاد بقوى الكون الخفية الخلاقة.

وقد انتظرت سنوات طويلة حتى أنجذتني قوى الكون هذه، وعلمتني كيف أبدأ. وكان تماسي مع هذه القوى مصدر فرح كبير لي وعذاب كبير في الوقت نفسه، لأنني كنت ماأزال في بداية الطريق، وكان مثلي مثل أعمى قاده النجم إلى الباب المضاء - كما يقول بابلو نيرودا في إحدى قصائده - لكن هذا النجم كان يخفي أحياناً، وكنت أتساءل أني لي أن أصل إلى النجم المضاء. وهكذا كانت السنوات تمر بلا رحمة.

فيما بعد اكتشفت أن هذه الطرق/المتاهات المعلومة المجهولة التي كنت أظن أنها عبثية كانت ترسم مستقبلتي الشعري ومساري. لقد كانت ترسم الخارطة التي سأسير على هداها في مستقبل السنوات.



# هل الفكرة الصهيونية موجودة في أدب كافكا؟

د. صالح الرزوق

الإحساس بها. وهذا يعني أنّ الحديث عن القلق الإنساني في أدب كافكا غير مرتبط بالضرورة بظروف يهود «الشتات» في أحيائهم الخاصة (الغيتو).

ثانياً- إذا كانت أعمال كافكا الإبداعية ذات شمولية وعمق إنسانيين، فإنّ رسائله ومفكراته - كما قدّمها صديقه ماكس برود - تنم عن إيمان عميق وثابت بالجانب الإنساني لا السياسي من الفكرة الصهيونية. وإذا كان من الصعب جداً الفصل بين الناحيتين الإنسانية والسياسية في آية إيديولوجيا، إلّا أنّ كافكا كان مصراً في الكثير من المواقف على فصل يهوديته (وهذه ذات اتهامات إنسانية كما يقول) عن صهيونيته.

فهو يقول في رسالة إلى أبيه منقولة عن كتاب كافكا: «تاريخ اليهود يمتاز بطابع الحكاية والأسطورة التي يرميها الطفل، فيما بعد، مع طفولته في قاع النسيان». ويذكر في يومياته بتاريخ ١٩١٤: «ما الذي يجمعني باليهود؟ لا شيء جماعي يربطني بنفسي. وإنه لخبر لي أن أقبع هدوء تام في زاوية من الزوايا. وإنني لفي غاية السرور بكوني قادراً على التنفّس»<sup>(١)</sup>.

إلّا أنه يناقض نفسه بنفسه في رسالة بعثها من براغ إلى صديقه فيليس بوير بتاريخ ٢٩ تموز ١٩١٦ يحثها فيها على التطوُّع في خدمات «بيت الشعب اليهودي» الذي أسسه سينغريد ليهمان. يقول لها في هذه الرسالة: «أنا شديد اللّفة لسماع خبر اشتراكك ومساهمتك». ولا يلبث أن يضيف متنصلاً من ارتباطه بالفكرة الصهيونية: «ما يهمني - ويهمك أيضاً - ليس الصهيونية بل ذاك الشيء تحديداً، وما يمكن أن يفيض إليه»<sup>(٢)</sup>.

فما هو ذاك الشيء الذي يشير إليه كافكا؟

يقول في رسالة إلى صديقه مؤرخة في ١١ أيلول ١٩١٦:

(٤) صلاح حاتم، «أضواء على موقف كافكا من اليهودية والصهيونية»، مجلة المعرفة، عدد ٢٤١، ص ٤٤.

(٥) فرانز كافكا، «رسائل حول البيت اليهودي»، مجلة الكرمل، عدد ٥، ١٩٨٢، ص ٢٩٧.

في كتاب واقعية بلا ضفاف يحتمي روجيه غارودي بالأدب الكافكاوي، ويعتبره شهادة واقعية صارخة عن القلق الوجودي الحديث، شأنه في ذلك شأن رسوم بيكاسو وأشعار سان جون بيرس. ويرى جورج لوكاش، مؤلف معنى الواقعية المعاصرة، أنّ كافكا يحقق في أعماله إدراك الواقع<sup>(١)</sup>، وأنّ قلق كافكا هو التجربة التي تصوّر حركتها المحدثين بلا منازع<sup>(٢)</sup>. ولم تُشر أي من الدراستين الرائدتين السابقتين إلى صهيونية كافكا من قريب أو من بعيد.

إنّ مسألة «صهيونية» كافكا أو عدم صهيونيته مسألة مقلقة ومحيّرة، وذلك للأسباب التالية:

أولاً - إن أعمال كافكا الضخمة مثل القصر والمحكمة وأمريكا وأعماله الأخرى - القصص القصيرة - لا تقوم على فكرة لم الشّتات أو الاندماج، وليست فيها أية إشارة إلى الأرض المقدسة. إنّ أدب كافكا، على خلاف أعمال حاييم بوتوك وليون بوريس وهرمان ووك، لا يضمّ في طياته الهاجس بوحدة «الشعب اليهودي»؛ كما أنّ لغته لا تبتهل بورع ديني لإله بني إسرائيل.

إنّ ما تقدّمه كتابات كافكا - والنصوص الإبداعية منها حصراً - عن ضياع الإنسان المعاصر وعن قلقه وتآزمه لا يختلف عمّا تحدّث عنه كثير من الأدباء المحدثين أمثال فوكنر، وپو، وجويس. ويعتبره الناقّد الأميركي ليسلي فيدلر في حديثه الممتع عن الحبّ والموت في الرواية الأميركية قمة الاتجاه الحديث، ويعتقد أنّ روايته أمريكا تنظر غرباً لا بعنوانها فقط وإنّما بحكايتها أيضاً<sup>(٣)</sup>؛ أي أنّها لا تلتفت إلى الوراثة لتنظر بانكسار إلى الضياع في سيناء، بل تعالج انكسار المواطن - المفرد العادي واغترابه في خضمّ تناقضات الحياة الغربية الحديثة التي سرقت من الإنسان طفولته الأولى وشاعريته

(١) لوكاش، جورج: معنى الواقعية المعاصرة، (ترجمة د. أمين العبوطي، دار

المعارف، مصر، ١٩٧١)، ص ٤٣.

(٢) المرجع السابق ص ٤٤.

(٣) Fiedler, Leslie A, Love of Death in the American Novel, (England: 1984), p. 492.



«العنصرُ الإنساني هو الأساس، العنصر الإنساني فقط. أرغب حقاً في سماع المزيد عن ذلك»<sup>(٦)</sup>.

أما عما يمكن أن تفضي إليه خدمات بيت الشعب اليهودي، فهذا ما يحدده مؤسسه سينغريد ليهان مؤلف مفهوم الاستيطان اليهودي وبيت الشعب. كان كافكا وكذلك صديقه فيليس يعرفان تمام المعرفة أن فكرة الصهيونية تُدرس في بيت الشعب اليهودي، كما أن فكرة الاستيطان ترعرع هناك. يقول في الرسالة المؤرخة في ١١ أيلول ١٩١٦: «وبالمناسبة، فيما يتصل بالمحاضرة، يبدو أنك كنت محظوظة بصورة خاصة؛ إذ إنها عاجلت المسألة الجذرية التي لا سبيل إلى إبقائها في حالة سُبات، بل يجب أن تلتهم وتتوهج مراراً، لتَهْزُ ركائز الصهيونية ذاتها»<sup>(٧)</sup>.

وفي رسالة أخرى تاريخها ٢ آب ١٩١٦ يقول:

الرأوية الأدبية - وهي ليست كما يجب - تعكس جوّاً صهيونياً غريباً؛ ورغم ذلك، فإنه لا حاجة بك للارتياح في «البيت اليهودي» من خلال الصهيونية، تلك التي لست تعرفينها بعد بصورة كافية. من خلال «البيت اليهودي» - الأكثر قرباً من

(٦) المرجع السابق، ص ٢٩٨.

(٧) المرجع السابق.

قلبي - تتحرك قوى أخرى وتعارض تأثيرها؛ وأما الصهيونية، اللصيقة بمعظم يهود اليوم، فهي في حواشيتها الخارجية على الأقل مدخل إلى شيء أبعد وأكثر أهمية<sup>(٨)</sup>.

إن التردد الذي تعكسه المقتطفات السابقة ليس إلا جزءاً من ماهية كافكا كإنسان وكأديب. فهو يصرّ على الجانب الإنساني من المسألة، ويتنصل من الصهيونية كفكرة سياسية؛ وهو يشيح عن اليهودية التقليدية ويعتبرها مجرد حكايات وأساطير تليق بالأطفال، ولا يرى أواصر قوية تجمعهم باليهود؛ ومع ذلك فإنه يبحث صديقه على تقديم خدماتها إلى «البيت اليهودي». وهو يبدو متردداً في أشياء عامة أخرى مثل الزواج والنشر.

غير أنه لا مجال للتردد حين نقرأ رسالته إلى فيليس، وهي مؤرخة في ١٢ أيلول ١٩١٦، ففيها يقول:

الرّابطة بين هذا كله وبين الصهيونية - وهي رابطة واردة عندي، لا عندك، بالضرورة - تكمن في حقيقة أن العمل في «البيت» يستمد من الصهيونية منهجاً شاباً نشطاً شاباً في صورته العامة، وحين تفشل الوسيلة الأخرى فهي تضيء الطموحات القومية باستشارة الماضي السالف المذهل - مع الإقرار بالقيود والحدود التي لا تستطيع الصهيونية بدونها أن تقوم. إن

(٨) المرجع السابق.

## نماذج من كافكا(\*)

### ■ كُفَّ عن ذلك

في الصباح الباكر جداً، حين كانت الشوارع نظيفة ومهجورة، كنتُ في طريقي إلى المحطة. وحينما قارنتُ ساعتني بساعة البرج عرفتُ أن ساعتني متأخرة أكثر مما توقعتُ، وأن عليّ أن أغدّ السير. وقد بعثتُ هزّة هذا الاكتشاف في نفسي الشكّ بالطريق. فأنا لم أكن حتى هذه اللحظة على معرفة جيّدة بالبلدة؛ ولحسن الحظ كان ثمة شرطي على مقربة مني، فجريت إليه لاهثاً، وسألته عن الطريق. فابتسم وقال: «أتسألني عن الطريق؟». قلت: «نعم، فأنا غير قادر على اكتشافه بنفسني».

قال: «كُفَّ عن ذلك! كُفَّ عن ذلك»، واستدار بلفتة مفاجئة؛ مثل امرئٍ يرغب في مداراة ضحكته.

(\*) هذه القصص مأخوذة من كتاب: The Penguin Complete Short Stories

Of Franz Kafka, (ed.) Nahum N. Glatzer, Penguin Books, Eng-

land, 1983 وقد ترجمها د. صالح الزروق.

### ■ القرية المجاورة

اعتاد جدّي أن يقول: «إن الحياة قصيرة إلى حدّ مذهل». وأما بالنسبة لي، وبعد تقلب النظر في ما فات منها، فإن الحياة لتبدو مختزلة إلى حدّ أنني أستوعب، بشقّ النفس، كيف يتأقّل لرجل شاب أن ينطلق إلى القرية المجاورة دون أن يخاف (هذا إن تناسيتُ الحوادث) من أن ثمة حياة عادية سعيدة قد تنقضي قبل أن تُستكمل هذه الرحلة.

### ■ بروميثيوس

هنالك أربع أساطير تتعلّق ببروميثيوس:

فحسب الأولى كان بروميثيوس مريبوطاً إلى صخرة في الكوكاسوس لإفشائه أسرار الآلهة إلى بشر. فأرسلت الآلهة نسوراً تنغذى على كبده، وكان هذا يؤمّم باستمرار.

وحسب الأسطورة الثانية، فإن بروميثيوس الذي وخزه ألم المناقير الجارحة، ضغط نفسه إلى الصخرة بعمق، ثم بعمقٍ أشدّ حتى بات جزءاً منها.

كيفية وصولك إلى اتفاق مع الصهيونية مسألة خاصة بك؛ أي اتفاق معها (واللامبالاة غير واردة) سوف يجلب لي السرور... ولكن إذا شعرت يوماً ما بأنك صهيونية، وأدركت بالتالي أنني لست صهيونياً - وهو إدراك قد ينبثق من تجربة وتدقيق - فإن الأمر لن يقلقني، ولا حاجة لأن يقلقك أنت؛ فالصهيونية ليست أمراً يفرق أصحاب المقاصد الراسخة<sup>(٩)</sup>.

في هذا الديالوج الطويل نسبياً - وهو ما أرى فيه مونولوجاً له شكل الديالوج - يقطع كافكا حبال التفسير والتأويل ويعلن على الملأ انفصاله عن الإيديولوجيا الصهيونية.

ثالثاً: يذهب بعض الباحثين في الأدب الكافكاوي إلى أن «ثيمات» أفاصيصة ورواياته تخدم الفكرة الصهيونية. ويتوسلون إلى ذلك بحل رموز نصوصه بطريقة حسابية بعيدة كل البعد عن التحليل الأدبي<sup>(١٠)</sup>. والحال أن «قصة بنات آوى وعرب»<sup>(١١)</sup> ليست بعيدة - ولا سيما في الجانب الحوارية منها - عن الجذور التاريخية المدفونة للصراع العربي - الإسرائيلي. إلا أنها لا ترقى بأي حال من

(٩) المرجع السابق، ص ٢٩٩.

(١٠) كاظم سعد الدين: «حول رموز كافكا الصهيونية»، مجلة الأقلام، عدد ٦ تشرين الأول ١٩٧٤.

(١١) د. فيصل دراج وعمود موعد: «محاولة قراءة في الفكر السياسي لكافكا»، الموقف الأدبي، عدد ٩ حزيران ١٩٧٩.

الأحوال إلى مستوى يفلسف القضية الصهيونية أو يبرمج عناصرها وأبعادها.

رابعاً: لا يمكن أن يجعل من يهودية كافكا وحدها سبباً لنش الرّموز الصهيونية في أدبه. وإنه على الرغم من صعوبة الفصل بين الدوافع الإنسانية الظاهرية لإنشاء البيت اليهودي، والدوافع السياسية المحضة، فليس من حق أحد أن يزعم أن أدب كافكا أدب صهيوني أو يبشر بالصهيونية.

إن كاتب سيرة كافكا ومعدّ مؤلفاته للنشر بعد وفاته، أقصد صديق عمره ماكس برود، قد أضفى على كافكا بعض الملامح الصهيونية. ولكن أحاديث كافكا الصريحة إلى صديقه فيليس بوير تنفي تورطاً بالحركة الصهيونية، ولا تنفي متابعتها لأخبارها وعدم عدائه لها.

وفي كل الأحوال، فإن قراءة كافكا - وهو الكاتب الذي تُرجم إلى العربية مراراً وتكراراً - أمرٌ ضروري؛ لا لأنه من المحدثين الذين استوعبوا فاجعة الفرد في قلب الحضارة المعاصرة واغترابه وانسحاقه، فحسب، ولكن لأنه يتحدث في مفكراته ورسائله كذلك عن الفكرة الصهيونية التي عاش عصر انبثاقها وتطورها. ونحن دائماً بحاجة لأن نعرف المزيد عن الآخر مثلما نحن بحاجة إلى معرفة أنفسنا.

قالت القطة «أنت بحاجة إلى تغيير اتجاهك فحسب». ثم التهمت.

#### ■ المغادرة

أمرت بإحضار حصاني من الحظيرة. لكن الخادم لم يفهم أوامري. فذهبت بنفسني إلى الحظيرة، وأسرجت صهوة حصاني وامتطيته. وعن بُعد سمعت صوت بوق، فسالت الخادم عنه. ولكنه لم يكن على علم بشيء ولم يسمع شيئاً. وعند البوابة استوقفني وتساءل «إلى أين أنت ذاهب يا سيدي؟».

قلت «لا أعلم. إلى خارج هذا المكان، إلى خارج هذا المكان. إني ذاهب إلى خارج هذا المكان ولا شيء آخر. هذه هي الطريقة الوحيدة التي أبلغ بها هدي».

سأل: «إذا أنت تعرف مرماك؟»

أجبت: «نعم. لقد أخبرتك توّاً أنني أزمع أن أكون خارج هذا المكان. ذلك هو هدي».

وحسب الأسطورة الثالثة، فإن خيائنه قد تنوشت عبر آلاف السنين؛ نسيتها الآلهة، والنسور، ونسيها هو بالذات. وحسب الأسطورة الرابعة، فقد ستم الناس جميعهم من هذه المسألة العديمة المعنى. لقد ضجرت الآلهة وضجرت النسور واندمل الجرح على مريض.

بقيت هناك كتلة من الصخور المبهمة. حاولت الأسطورة أن تفك عقدة الغموض. ومثلما جاءت من أس الحقيقة، فقد كان عليها أن تصير من جديد إلى لغز.

#### ■ خرافة صغيرة

قال الجرد أليس «في كل يوم يغدو العالم أصغر. كان في البداية كبيراً إلى درجة أنني خفت، فرحت أركض وأركض، ولقد سررت حينما رأيت، أخيراً، جدراناً على اليمين واليسار تلوح من بعيد. غير أن هذه الجدران الطويلة مالبت أن راحت تضيق بسرعة، إلى أن صرّت إلى آخر قاعة، فرأيت في الزاوية فتحاً وجدنتني أندفع إليه».

# اتجاهات جديدة في نقد القصة والرواية

## د. يمنى العيد

إن الإنجاز المعرفي الذي قدّمه فلاديمير پروب (١٨٩٥ - ١٩٧٠) في بدايات هذا القرن شكّل نقلة نوعية في مجال الدراسة النقدية للنصّ السردي القصصي. فبعد أن كان النقد الأدبي خطاباً يصف النصّ، أو يفسّره ويركّز على مضمونه وكتابه، صار خطاباً يعنى ببنية النصّ وخصائص الشكل.

لقد ترك مفهوم «الوظيفة»، وبالتالي مفهوم البنية المستقلة بنظامها والمغلقة على ذاتها، أثره على مناهج تناول النصّ السردي الروائي، ولاسيما بعد أن قدّم الشكليّون الروس (وبروب يعتبره البعض واحداً منهم) نصوصهم في نظرية الرواية<sup>(٣)</sup>، وبعد أن نُقل كتاب بروب مورفولوجيا الحكاية إلى الإنكليزية (١٩٦٥)، وإلى الفرنسية (١٩٦٦). يومها عرفت البنيوية أوجها، وتحولت الشخصية الروائية مع غريماس وبارت وهامون إلى كائن من ورق يعادل إشارات النصّ<sup>(٤)</sup>.

إلا أن البنيويين الفرنسيين ما لبثوا بعد ذلك أن مالوا إلى الإفادة من علم الدلالة، أو التركيب الدلالي، والنظر إلى النصّ في ضوء علاقته بالقراءة. وهذا ما طرح مسألة العلاقة بالمرجع الذي يبرز كطرف ثالث، قائم ضمناً (ومشاركاً)، بين القراءة والنصّ؛ أو بالمرجع الذي، كما يقال، يحيل عليه النصّ ويتمثّل في الذاكرة عند القراءة. ومع الميل إلى الإفادة من علم الدلالة، برز المنحى التأويلي الذي فتح النصّ على احتمالات التأويل بعد أن أغلقه المنحى التحليلي الشكلي على ذاته.

لكن، لئن كان المنحى التأويلي قد أتى بالدراسة النقدية إلى كسر أسوار النظام البنائي المغلق، فإن مناهج الدراسة النقدية الحديثة بقيت - على تعددها واختلافها، بما في ذلك المناهج ذات المركز الفكري الماركسي - متوافقة على مفهوم البنية المستقلة للنصّ، أي على اعتبار النصّ بنيةً لعالم متخيّل مفارق لواقعه المرجعي: فالنصّ السرد القصصي مثلاً ليس صورةً تحاكي الواقع المرجعي (أو أي

إن الإنجاز المعرفي الذي قدّمه فلاديمير پروب (١٨٩٥ - ١٩٧٠) في بدايات هذا القرن شكّل نقلة نوعية في مجال الدراسة النقدية للنصّ السردي القصصي. فبعد أن كان النقد الأدبي خطاباً يصف النصّ، أو يفسّره ويركّز على مضمونه وكتابه، صار خطاباً يعنى ببنية النصّ وخصائص الشكل.

لقد بدا مفهوم «الوظيفة»، الذي بلوره بروب بدراسته للمتن الحكائي الشعبي في كتابه مورفولوجيا الحكاية (١٩٢٨)، اكتشافاً للقواعد المشتركة التي تحكم هذا المتن وتشكّل هيكل بنيته. ولقد حفّز هذا الاكتشاف الدراسة النقدية على متابعة البحث في الشكل الروائي وخصائصه البنائية. وهكذا اختزل غريماس (١٩١٧) الوظائف التي حددها بروب بإحدى وثلاثين وظيفة في ست وظائف عُرفت بلوحة العوامل<sup>(٥)</sup>. وعلى النحو نفسه عمل تودوروف على تصنيف الحوافز وترتيبها في أربع مجموعات على أساس ما هو نشاط وسكوني وإيجابي وسلبي<sup>(٦)</sup>.

وبالإضافة إلى هذه القواعد العامة التي ساعدت على تبيان مكونات العمل الروائي باعتبار الحكاية فيه، فقد جرى الاهتمام بتقنيات الخطاب الروائي: مثل الاهتمام بمفهوم الزمن وعلاقته بالمكان وأثره في تشكيل النمط السرد؛ ومثل الاهتمام كذلك بالتمييز بين الكاتب والراوي وتعريف الأخير بأنه وظيفة تمارس إقامة المسافة بين الكاتب والشخصيات، وبموجب هذه المسافة تتوفّر للشخصيات إمكانات استقلالها واكتساب خصوصياتها النطقية ورواها المتمايزة داخل عالمها النصّي المتخيّل.

بهذه الإشارات الموجزة إلى بعض المنجزات المعرفية التي غدت مألوفة لدى الكثير من نقاد العرب، بل الكثير من القراء المثقفين المهتمين بالأدب، أردت أن أقول بأن إنجاز بروب كان في أساس النقطة النوعية التي عرفت الدراسة النقدية الحديثة، وإن هذا

(١) راجع كتاب غريماس: *Sémantique Structurale*. Ed. Librairie Larousse, Paris 1960, p. 180.

(٢) يرى تودوروف أن ثمة ثلاثة حوافز أساسية اعتبرها نشطة إيجابية وعليها ترتب ثلاثة حوافز نشطة أخرى ولكن سلبية. ويقابل هذه الحوافز الستة النشطة ستة حوافز سكونية (٣ إيجابية و٣ سلبية). راجع في هذا الصدد كتابي: *تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي* (دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٠).

(٣) مارس الشكليّون الروس نشاطهم بين عامي ١٩١٥ و١٩٣٠. وفيها بعد قام تودوروف باختيار بعض نصوصهم ونقلها إلى الفرنسية، وقد صدرت تحت عنوان *نظرية الأدب* عام ١٩٦٥.

(٤) راجع في هذا الصدد:

Joove (Vincent): *L'effet - Personnage dans le Roman*, Paris, P.U.F.,

1992, p. 9.

مرجع نصي) حتى عندما تكون حكايته حكاية عن هذا الواقع. ذلك أن النص خطاب لغوي، أي نظام من العلامات دال، وبالتالي مفارق لواقعه المرجعي الذي قد لا يكون موجوداً في إدراكنا إلا من خلال جسده اللغوي، أو من خلال كون من العلامات هو - حسب تعبير باختين - كون إيديولوجي.

في هذا الضوء يمكن القول بأن إنجاز بروب الخاص بتحليل بنية الشكل أو هيكل البنية قد كان في أساس انتقال الدراسة النقدية من مفهوم المحاكاة والمشابهة الأرسطي إلى مفهوم المفارقة والاختلاف. وكان أيضاً في أساس انتقال هذه الدراسة من القول بثنائية اللفظ والمعنى (حسب نظرية البلاغة العربية)، أو الشكل والمضمون (حسب النظرية الكلاسيكية للأدب)، إلى القول بالعلامة - الخطاب، باعتبار الخطاب بنية قائمة بنظامها الدلالي المستقل لكن الموحي بمرجعي هو فيه حقيقته.

وهكذا، فلئن كان المنحى الحدائي الذي غني بهيكل البنية قد قدم إنجازات تخص الجانب التقني - الإجرائي لتحليل الحكاية، فإن المنحى التأويلي المعني بما تولده العلائق اللغوية والأنساق التركيبية من دلالات ومعاني قد طرح سؤالاً حول مفهوم الحقيقة ومعيار القيمة؛ أو أنه حمل العمل النقدي على التساؤل عن مهمته وحدودها:

هل يكفي العمل النقدي بالتأويل، أم أنه معني بالمعنى والحقيقة؟

وهل يتكلم الأدب على العالم ويتكلم العمل النقدي على الأدب، أم يتكلم العمل النقدي على الأدب والعالم أيضاً؟

وهل النص هو الإطار المرجعي لذاته أم أن بإمكان الناقد أن يعلق على النص ويحاور معناه وحقيقته؟

وما هي المرجعية التي يركز إليها الناقد في حوار مع النص وفي تقويمه له؟ أليس في اعتماد مرجعية خارجية لتقويم النص سلطة عليه، أو تعال يؤول إلى انقطاع بين النص المدروس والنص النقدي الدارس؟

تدعوني هذه الأسئلة - بالنظر هنا إلى النصوص السردية القصصية - إلى القول بأن العمل النقدي الذي يمارس التأويل وينحوبه منحى البحث عن المعنى في الرواية، أو عن الحقيقة فيها، هو عمل معني بتأويل الرواية لا باعتبار خطابها وحسب (أي باعتبار خصائص الخطاب البنائية، أو العلائق التركيبية - الأسلوبية وما يتولد عنها من دلالات)، بل كذلك باعتبار الحكاية فيها (أي الشخصيات وأفعالها وما يعنيه ذلك من هوية وسلوك ورؤى)، وما تحيل عليه من مرجعي خاص.

وقد يقال إن المرجعي هو حضور في داخل الرواية لا خارجها،

أي أنه نسيج الخطاب الروائي نفسه. ولكننا نقول بأن الحكاية التي تحكيها الرواية وينسجها الخطاب تشير إلى معنى خاص، وأن هذا المعنى الخاص يرتبط بهوية الإنسان الشخصية الروائية، وبالحدث/الأحداث التي تقوم بها هذه الشخصيات أو التي تقع عليها، وأن ذلك يجري في مكان وزمن - أو في محيط بشري - اجتماعي له خصوصية ما. وبذلك تبدو الرواية خطاباً يحكي حكاية خاصة، أو خطاباً له معناه الخاص.

لكن قد يقال أيضاً بأن طابع الحقيقي الذي يكتسبه المعنى الخاص إنما يتحقق على مستوى فنية الخطاب؛ فالفني هو الذي يوهم بالحقيقي. وهذا قول صحيح، إلا أننا نقول بأن هذا الحقيقي يبقى سؤالاً على مستوى الحكاية نفسها باعتبار المرجع الذي تحيل عليه، أو تذكرنا به، نحن القراء. وبدون هذا السؤال يبدو حقيقي الرواية، أو حقيقي الفن، سلطوياً، مستبداً واحدياً مطلقاً.

يهمني هنا التأكيد على هذا المعنى الخاص للحكاية التي تروها الرواية العربية لأذكر بأن هذا المعنى الخاص مرتبط في الرواية العربية بحكاية الإنسان العربي لا بصفته الإيديولوجية أو الشعراوية، بل بصفته حكاية حياته ومعاناته، أو لواقعه ولبؤسه وأحلامه. وبكلمة أخرى، فإنه معنى مرتبط بخصوصيات هذه الحياة في الزمن والمكان، أو في التاريخي والاجتماعي.

وإن نحن نظرنا إلى الخطاب الروائي العربي فإننا نجد في أحداثه خطاباً يروي حكاية خاصة، وهو في روايته لهذه الحكاية يحقق تميزه واستقلاله بآليات تبيينه التقني - الفني. تبدع هذه الآليات زمن عالم الرواية، ولغات الشخصيات المتنازعة، وخصوصيات أمكنة تواجدهم، وعلائق عيشهم، ورموز معاناتهم الكبرى المتمثلة في الـ «أنا» السلطوي الذي يقيمهم ويهشم وجودهم ويتواطأ مع «هو» الخارج. وهم يكابدون من أجل عيش عادل، أو من أجل تحقيق أحلام لا تعدوان تكون أحلاماً يشاركون فيها كل إنسان مدرّك لمعنى إنسانيته.

الحكاية التي تروها الرواية العربية حكاية حياة الإنسان العربي ومعاناته. وهي تروي حقائق قد تسكت عنها الخطابات الأخرى ولاسيما السياسية.

لن أعرّض لذكر الأمثلة، فهي ليست بقليلة، ولعلنا نتفق على تمييز عدد منها. غير أنني أشير إلى أن مثل هذا الخطاب الروائي العربي المتميز هو خطاب ينتج - على مستواه الفني - معرفة بحقائق تسكت عنها الخطابات الأخرى (ولاسيما السياسية). وتخص هذه

الحقائق إنساناً عربياً، أو إنساناً من هذا العالم الذي كانوا يسمونه عالماً ثالثاً؛ إنها تخصّ إنساناً يقاوم التسلّط والتبعية، ويعبر عن تمزّقه وتكسّر زمنه وانطفاء أحلامه وتعاقب الهزائم عليه.

فلنقل إنّ الخطاب الروائيّ العربيّ الذي أفاد من تقنيّات السرد الروائيّ العامّة أو الكونيّة هو خطاب أخذ يتميّز بنسيج عالمه الخاصّ، أو بأساليب سردية تنسج حكاية عالمه، لتتخصّص الشخصية في هذا العالم المتخيّل هويّتها الحيّاتيّة في الواقع والتاريخ، ويمنطوقها لا الإشاري، بل الدلالي، وبمعانها الفردية والمجتمعيّة، وبأحلامها الدّاتيّة والإنسانيّة... وبهذا كلّ أخذت الحكاية تستوي في فضاء عالمٍ روائيٍّ متخيّلٍ له منظوره ومعناه، أي عالم له حكايته الخاصّة وروائيّته العامّة.

أمام نصٍّ روائيٍّ عربيٍّ يتميّز برواية حكاية خاصّة، هل يقف نقدنا عند حدود تحليل هيكل البنية؟ وهل يكتفي بتأويل يقف قبل المعنى، أو يكتفي بتحليل يقتل المعنى؟ وهل يقتصر على تطبيق مجموعة من المفاهيم والأدوات، وعلى رصد الوظائف؟

إنّنا لا ننكر أهميّة هذه الخطوات المنهجية في مقارنة النصّ مقارنة نقدية. ولكنّ النقد الذي يعتمد التأويل لينتج معرفة بموضوعه مدعو إلى النظر في هذا الموضوع - الذي هو هنا العمل الروائيّ - باعتبار خصوصيته، وباعتباره (بحكم هذه الخصوصية) عاملاً هاماً ومحدداً من عوامل إنتاجيّة هذه المعرفة. فالمعرفة تنتج علاقة مع موضوعها لأنّها إنتاج مختلف فيه. وبدون أخذ هذه العلاقة بعين الاعتبار فإنّ ممارستنا النقدية قد تؤديّ إلى تغريب النصّ الروائيّ في القراءة، وبالتالي إلى تغريب حكايته عنه. ومثلّ هذا التغريب هو في الوجه الآخر له غربة العمل النقديّ في الثقافة والحياة.

صحيح أنّ العمل النقديّ العربيّ كان في بداية انفتاحه على حداثة الأعمال النقدية الغربية - معارف ومناهج - يعيش حداثة مضاعفة هي حداثته وحداثة النصّ الروائيّ نفسه. لكن، لأن كانت الرواية العربية قد مالت، كما أشرنا، إلى تميّزها بأنماطها السردية، فإنّ النقد صار مدعوّاً لأن يتميّز بدوره. فلم يعد جائزاً أن تبقى تجربتنا النقدية، بعد تميّز موضوعها، متوكّنة على المناهج النقدية الغربية محاكاةً وتطبيقاً. ولئن كنّا لا ننكر الطابع الكسوفي للمفاهيم والأدوات، ولسنا ضدّ الإفادة منها، فإنّ علينا - في الوقت عينه - أن ندرك بأنّ هذه المفاهيم والأدوات تجد مبرّرها الفكريّ - الإيديولوجي (عادةً) في النصوص الأدبية نفسها، أو في الثقافيّ الذي يشمل الأدب والنقد.

إنّ تقنية تكسير الزمن مثلاً هي تقنية كونيّة، لكنّها تصوغ (أو صاغت) في الرواية الأوروبية الحديثة معنى مختلفاً عن المعنى الذي صاغته (أو تصوغه) في رواية أميركا اللاتينية. ففي الرواية الأولى

تصوغ معنى الاغتراب وحقيقتّه، أي معنى الإنسان المهتمّ في مجتمع صناعيّ تتحكّم به الآلة ويسيطر على حياته الإعلام. وأمّا في الرواية الثانية فهي تصوغ معنى تأبّد دكتاتورية الفرد الحاكم وزمنه في مجتمع يفترق إلى تقدّم وسائل العيش والحياة فيه.

وفي الآونة الأخيرة نحاول بعض الروايات العربية الإفادة من هذه التقنية، ولكنّ بهدف صياغة المعنى الخاصّ بالحكاية العربية، حكاية الإنسان في تمزّقه وانقسامه على ذاته وتحول مقاومته إلى خنجر يطعن قلب حامله.

فهل يقارب عملنا النقديّ نصّاً الروائيّ ليحلّل فقط آليات التكسّر بالمشابهة والمحاكاة، أم تراه يكشف - بتحليله خصوصيّة التوظيف التقنيّ في تحوّل إلى صياغة فنية تولّد معنى الحكاية الخاصّ - الحكاية التي تروها الرواية وتكتسب بروائيّتها طابع الحقيقيّ؟

يمكننا طرح السؤال نفسه بالنسبة لمفهوم العدميّة الذي أعقب في أوروبا الاعتراف بالتنوّع والمساواة بين البشر واعتبار الحقيقة نسيّة. ولكن، لأن كان هذا المفهوم (مفهوم العدميّة) قد وجد مبرّره في سياق تاريخيّ خاصّ، فإنّ أخذ العمل النقديّ الأوروبيّ به كان بالإضافة إلى ذلك، يجد مبرراً إيديولوجياً له في بعض النصوص الأوروبية الروائية نفسها. وبذلك يبدو العمل النقديّ الأوروبيّ على علاقة بمرجعيّ خاصّ، أو بثقافيّ له خصوصيّة تاريخيّة وله مركزاته الإيديولوجيّة، ويبدو أنّه بالتالي على علاقة وثيقة بموضوعه (النصّ) وبالإيديولوجي الذي يحكم هذا الموضوع.

فهل ندفن معنى حكايتنا الخاصّ، أو نقول بنسبة حقيقتها قبل أن نصل إلى الاعتراف بوجودها؟

أو هل نحكي ونشابه، فنغفل عن حقائق تنسجها نصوصنا الروائية في حكاياتها عن أناس مازالوا يسعون من أجل حقّهم الحقيقيّ في التحرّر والوجود في عالم يفهم منه؟

ليس فيما أقول دعوة إلى الانصراف عن الاهتمام ببنية الشكل، بل فيه - من الناحية الأولى - إشارة إلى ضرورة الاهتمام بأثر المرجع الحيّ في بنية الشكل هذه؛ وفيه - من الناحية الثانية - إشارة إلى أنّ الاهتمام ببنية الشكل لا يعني شكلانيّة في العمل النقديّ. فالحال أنّ الشكل دالّ، وتميّزه كبنية مستقلة هو، في جانب هامّ منه، أثر من علاقة بمرجع خاصّ.

أضف أنّ اهتمام العمل النقديّ بأثر هذا المرجع في تمييز بنية الشكل لا يعني، كما قد يظنّ البعض، إهمالاً لأدبيّة الأدب، أو لروائيّة الرواية، أو تحويل العمل الأدبيّ إلى مجرد مضمون إيديولوجي. ذلك أنّ الاهتمام بأثر المرجع في تمييز بنية الشكل مرهون بنظرتنا إلى طبيعة حضور المرجع في النصّ وكيفيته، أي مرهون بنظرتنا إلى حضور المرجع لا كمجرد مضمون في وعاء، بل

كنسج جسدي. وهذا المعنى، يصبح الاهتمام بأثر المرجع في تمييز بنية الشكل مرهوناً، كذلك، بقدرتنا المعرفية على قراءة النص، أو على بلورة قراءة منهجية(\*) تُعنى بمفهوم الشكل الدال(٥)، وبما تولده آلياته الصياغية، أو علائقه، حسب مفهوم عبد القاهر الجرجاني، من

### اهتمام النقد بأثر المرجع في تمييز بنية الشكل لا يحول العمل الأدبي إلى مجرد مضمون إيديولوجي.

دلالات تنتظم وتتسق في معنى العمل، أي في ضرورته البنائية، وتولّد، من ثم، وهم حقيقته.

لا تُنتج المعارف إلا بعلاقة أساسية مع موضوعاتها. ولئن كانت الرواية العربية تتشكل بعلاقة مع مرجع حي (أو مع واقع مرجعي خاص) تحكي حكايته، فإن النظر في أثر هذا المرجع، أو في وظيفته الداخلية في تمييز بنية الشكل، هو سؤال معنوية تجربتنا النقدية به. فهذا السؤال الذي قد تضمّره الممارسة النقدية، أو قد يشكل خلفيته لقراءة النص ولإنتاج معرفة به، يمكن لعملنا النقدي أن يتمايز منهجياً ويوصل المفاهيم التي يتوسّلها أو يأخذها من تجارب ومباحث أخرى يفتح عليها.

من حقنا أن نفيد من المناهج والنظريات العالمية في مجال الدراسة النقدية. ولكنه ليس من المفيد لنا، في حقل الإنتاج المعرفي، أن يبقى استخدامنا لها استخداماً في حدود المحاكاة والتطبيق.

إن نقل التفكيرية مثلاً، أو محاكاة منهجها، أدى ببعض النقاد عندنا إلى قتل المعنى في النص. ذلك أنّ محاولتهم لم تكن من منطلق التفكير بأن هذه النظرية تأسست على نقد المركزية، أي على نقد ثقافة المركز التي غيّبت في خطابها ثقافة الهامش. وإذا كانت هذه النظرية بنقدها للمركزية قد حرصت على عدم قلب المواقع واستبدالها بين طرفي المعادلة (معادلة المركز والهامش، أو الكتابة والكلام، أو غير ذلك) متآبية بذلك على مفهوم الثنائية، فإن من غير

(\*) لا أعني بالقراءة المنهجية منهجاً؛ لأن المنهجية تترك مجالاً لاختلاف القراءة، في حين يجد المنهج مثل هذا الاختلاف.

(٥) يقول هنري ميزان: «الشكل (فيما هو أكثر من حدود الجملة، أو أقل منها) وسيط طبيعي بين المادة الاجتماعية الخارج نصية والمعنى الذي يتخلده المنطق الروائي». ليس هناك إذن من تعارض، بل تكامل، بين نقد مادي مهمته بشكل أساسي بتحديدات تاريخية للعمل الروائي، ونقد «شكلي». إن النقد الاجتماعي ليس غير النقد الدلالي.

الجائز لنا - نحن الذين نسعى إلى الاستفادة من هذه النظرية من موقع الهامش - أن ننفي ذواتنا في الكلام على الآخر أو في تعديل العلاقة معه. وبكلمة أخرى، فإنه ليس من الجائز أن نضاعف هامشيتنا في الكلام على آخر كلي.

لقد تأبّت التفكيرية على الثنائية من موقع المركز باتجاه الهامش. لذا فإن إفادتنا من المنهج التفكيرية تطرح علينا الأسئلة التالية: كيف يمكننا فكرياً، لا شكلياً أو تطبيقياً فحسب، أن نشأ على الثنائية من موقع الهامش باتجاه المركز؟ وكيف يمكننا أن نستفيد فعلياً من التفكيرية دون أن نرمي بأنفسنا خلف معنى هامشيتنا، أو دون أن نثبت فاعلاً في موقعه، أو دون أن نضع قناعاً على وجه قانع يقمعنا، وستاراً يحجب سلطة تستبد بنا وتحوّلنا إلى سلعة في السوق العالمية الجديدة؟

بكلام آخر كيف يمكننا أن نستعين بالتفكيرية لتأبى على الثنائية من معنى آخر لها: هو معنى الهامش - المركز لا المركز الهامش، وبالتالي لنمارس منهجاً تفكيرياً من موقعنا في الكلام حذر السقوط في لثنائية وهمية يبقى معها المركزي مركزياً والهامش هامشياً؟ جميل أن نلعب بالكلمات، لكنه من الخطر أن نلعب بالمعاني التي تسأل من هو الآخر الذي نريد أن نتعدّل به المعادلة، وهل نتعدّل هذه المعادلة بقبول الهامش للمركز كقبول المركز للهامش؟

في ضوء هذه الأسئلة الرامية إلى التفكير بهمونا في مجال المقاربات النقدية لنصوصنا الروائية، وباعتبار هذه الهموم غير منفصلة عن الهم الثقافي - الاجتماعي الخاص، أجدي أنطّلغ إلى مقاربة (يتعاضد على بلورتها اليوم قلة من النقاد العرب) هي في نظري مقاربات لمعنى النص في بنيتها المميزة. ومعنى النص، بالنسبة لنسج النص - أو لجسده اللغوي، يعادل منطق البنائي، وضرورة العلائق الوظيفية بين مكوناته.

إن اللغة الروائية هي لغة تنسج معناها بنسج العلائق بين مكونات عالمها. وهي بهذا النسج تتميز كجنس أدبي، كما تتمايز بخصوصية لها فتبدع حقيقتها، حقيقي هذا الخاص، معناها. وهكذا يمكن القول:

لئن كان معنى الرواية الخاص يرتبط بالحكاية التي تحكيها الرواية، فإن الحكاية لا تكتسب طابع الحقيقي إلا بروائيتها، أي بالفني فيها. لذا يبدو لي الحقيقي بنسجه الروائي أثراً مرجع تُحيل عليه الرواية وترتقي به، في الوقت نفسه، إلى ما هو أبعد من هذا المرجع.

وعليه أرى أنّ الكلام على الاتجاهات الجديدة في تناولنا النقدي للقصة والرواية العربيتين هو كلام على هذا المرجع في معادله الفني في السرد القصصي - الروائي العربي الحديث نفسه.

بيروت ١٩٩٣/٦/٢٥

### ج - في الإنتاج النثري لتوفيق الحكيم

تأتي دراسة د. أدهم لأدب توفيق الحكيم في أبواب أربعة يشكّل الأول منها مقدّمة تاريخيّة تستعرض الحركة الأدبيّة العربيّة كما انتهت إليه في ثلاثينيات هذا القرن؛ ويتتبّع الثاني سيرة حياة توفيق الحكيم وتكوّن شخصيّته وعلاقتها بأدبه؛ وفي الثالث والرابع توقّف عند أعمال الحكيم الأدبيّة يتناولها بالدراسة العامّة في أولها وبالدراسة التفصيليّة في الأخير. ومن الملاحظ أنّ المقدّمة التاريخيّة التي تتابع نشأة الأعمال القصصيّة والمسرحيّة وتطوّرها في المنطقة العربيّة والمهجر مستقلّة بذاتها إلى حدّ كبير عمّا يليها، ومن الصعب أن نجد لها أثراً أو علاقة ببقية البحث اللاحقة التي لا تستعملها ولا تحيل عليها، بل إنّها تنفصل عنها بشكل لافت للنظر. ولما كان طابع التحليل النفساني هو الغالب على الدراسة الأدبيّة في البابين الأخيرين، فإنّ الباب الثاني يلتحم بهما بشكل وثيق ويكون المقدّمة المناسبة لهما. ولذلك قد لا يصحّ تقديم الأستاذ سامي كيالي لهذا العمل النقدي على أنّه «من الناحية التاريخيّة التحليليّة» (II : ٧٨).

نتجاوز الباب الأوّل على ما فيه من معلومات تاريخيّة مهمّة وتحديد لأنماط أو مدارس أدبيّة في مصر وسورية ولبنان والمهجر، وآراء مثيرة للجدل بصدد بعض الأعمال الأدبيّة وموقعها في المسار التاريخي العام، ولاسيّما ما يتعلّق منها بأدب المهجر الذي يعطيه د. أدهم قيمة استثنائية، ونوجّه عنايتنا إلى الإجراءات العمليّة للممارسة النقديّة الخاصّة بدراسته للإنتاج الأدبي لتوفيق الحكيم. ولعلّ من المناسب أولاً أن نشير إلى كون هذه الدراسة بمنهجها الموضوعي بعامة، وذوي الغلبة النفسانية بخاصة، تعدّ من الأعمال الرياديّة في البحث أو النقد الأدبي، ولا نظنّ أن هناك من سبقه إليها. وهي رغم التحفّظات الكثيرة التي تستثيرها تبقى ذات قيمة تاريخيّة وتتمتّع في كثير من جوانبها بقدر كبير من الصّحة والملاءمة حتّى اليوم.

تقوم مساهمة د. أدهم الأساسيّة في النقد على ذلك التحليل العميق للوضع العائلي للأديب، والخروج منه بسمات نفسانيّة محدّدة

### د. اسماعيل أدهم

### من رواد النقد

### الأدبي الحديث

### في تراثنا المعاصر ٣ (\*)

(\*) هذا هو الجزء الثالث والأخير من دراسة د. سويدان عن اسماعيل أدهم. وكان قد عرّف في العديدين الماضيين من الآداب بالعالم والمفكر المتعدّد المواهب الذي انتحر قبل بلوغه الثلاثين. وتعرّض الباحث لإلحاد د. أدهم وأفكاره الشاذة للقوميّة العربيّة، وآرائه المتقدّمة في الشعر والشعريّة ونظريته العنصريّة إلى الأدب العربي. وفيما يلي تقييم د. سويدان لآراء أدهم في إنتاج توفيق الحكيم وتحليل مطران.

### د. سامي سويدان

لشخصيته وموضحة لبناء أعماله وأنماط تعبيره الفني فيها. ويتم له ذلك بنفاذ ثاقب في الرؤية ومنطق جدلي مرن في التحليل والاستنتاج، وذهنية متنورة حادة في القبض على العلاقات والموازنة بين الأوضاع. هكذا يلحظ التوتر الذي نشأ توفيق الحكيم في ظلّه بسبب الأصول المتباينة لوالديه. «فأبوه الفلاح الثري المنتمي إلى سلك القضاة يجد في زواجه من إحدى التركيات وسيلة للرقى الاجتماعي». بيد أن الزوجة التركية ذات الشخصية القوية والميول الدينية والشعور بالتفوق تنفر من الأجواء الريفية وتنجح إلى حد كبير بإبعاد زوجها عن هذه الأجواء واجتذابه إلى الأجواء المدنية، الأمر الذي أدى إلى صراع داخلي في نفس الأب بين طبيعته الفلاحية الأولى وغط العيش التركي الجديد، صراع تبدى في العلاقة بين الزوجين فتأثرت به طفولة الحكيم. وإذا كان للأصول المختلفة للوالدين أن تمدّ الطفل بحيوية متقدمة فإن الوسط الخائق الذي عاش فيه قد دفعه إلى الانطواء والنفور من الأهل. فقد كان نظام التربية التركي الذي حاولت أمه فرضه عليه صارماً ومتمزناً يضيق عليه ويمنعه من اللعب مع أقرانه من الفلاحين، فلا تجد حيويته من منفذ لنشاطها غير الداخل، فنمت لديه في عزلة قوى التخيل والتوهم وبقيت أعباءه ذهنية وفكرية الطابع. وقد جعل محيطه الطبيعي الذي يتميز بالتشابه والاطراد ذهنه وخياله يتجهان نحو الحسية الواقعية، ولذلك اتخذ ذهنه طابع الغضون وخياله سمة الحسية الواقعية. وقد رأى د. أدهم في هذا الانطواء الداخلي نجاة للذات من القلب الذي أريد لها الانصباب فيه، ولّد لدى صاحبها خلة التكتّم في شخصيته، وجعل تفتح غرائزه الجنسية يتوقف عند حدود الذات. ويتكرّس هذا الوضع لديه في المدرسة حيث عُرف بابتعاده عن الألعاب المادية والحسية، وانكفائه إلى ما هو ذهني وفكري. وقد عبرت اهتماماته بالشعر الوجداني عن تسامي عواطفه وأحاسيسه في مرحلة المراهقة. ويجد د. أدهم في تجربة الحب المريرة التي عاشها الحكيم آنذاك تأكيداً لنزوعه التخيلي الذي «جعله يأخذ العالم أخذاً تجريدياً ويرجع بالظواهر المحسوس إلى الخفي الذي وراء المحسوس» (I: ١٢٩) وهو ما يفسّر إيمانه العميق بالغيب واعتقاده بالخرافات والأساطير، فجاءت عقلته «عقلية فطرية غيبية تنزع للغيب والإيمان بالسطاسم» (I: ١٢٩). ويستنتج د. أدهم أن مراهقة الحكيم انتهت إلى تكوين سمتين في شخصيته هما: انصراف نحو الفن تسامياً بالعواطف الجياشة، واكتمال ذهنية غيبية بسبب العزلة والتجريد. ويعلّل تحوله الفني في الجامعة نحو المسرح بتأثير الموجة المسرحية الطاغية في مصر آنذاك. ويجد في تجربته مع عاملة في شبّاك تذاكر أحد المسارح في باريس ارتطاماً للخيال بالواقع عبر عنه في أولى مسرحياته هناك «أمام شبّاك التذاكر». ويذكر تأمله في حياة الشرق والغرب وانحيازه للتجريد المتمثل بالدين في الشرق

والفن في الغرب. فاندمج على هذا النحو شغفه الفني بإيمانه الديني بدون نزاع. كما يتابعه بعد عودته إلى مصر والتحاقه بسلك القضاء وعمله وكيلاً لنائب عام في الأرياف لفترة كانت حياته فيها صراعاً بين متطلبات الواقع وطبيعته الخيالية، لذلك وجد نفسه أكثر طلاقة في انتقاله إلى رئاسة قلم التحقيقات، الأمر الذي يجعل د. أدهم يفسّر حياته بأنها «هروب من العالم الواقعي، ولواذ بالعالم التجريدي، عالم الأحلام والخيال» (I: ١٤٢) ويراه قائمة على جملة من النزاعات: بين الإيمان بالغيب والصلة بالواقع، والاعتقاد بالروح الشرقية الصافية وسيلة للخلاص وبتسميم الروح الأوروبية لها؛ انجذابه إلى عوالم المعرفة المجردة من ناحية وجذب الجمالات الأرضية له من ناحية ثانية... فهي جميعاً «مظهر من عدم التوازن في نفسه» يعطيه صفة «الفنان الحائر» ويصبغ أعماله بطابع شخصي خاص (I: ١٤٦).

وعلى هذا الأساس النفسي - حيث يغلب التجريد والتخييل والغيب... في نزاع مع الحسية والمادية والواقع... يفسّر د. أدهم إنتاج الحكيم الأدبي فيرى الرمزية التي تسمه متأتية من ذاتية صاحبه المتعلقة بعالم ما وراء الحس (I: ١٥٢). ذلك أن هذا التعلّق جعل الحكيم يقصر «عن إدراك المعاني النفسية في عالمها الواقعي وأخذ يتناولها تناولاً مجرداً. ومن هنا جاءت اليقظات الرمزية في فنه»... (I: ١٥٤). كما يجد د. أدهم في شروعية مخيلة الحكيم - حيث تتداعى المعاني بقوة ويصعب إدراك الأشياء إدراكاً منطقيّاً سليماً، فيراها العقل «تأرجح على خضم من الرموز» (I: ١٦٩) - تفسيراً للنحى الرمزي في أدبه. ويرى أن ما قوى من هذا الاتجاه الرمزي لديه، إلى عجزه عن معرفة حقيقة النفس الإنسانية، تأثره بآراء علماء النفس المشكّكين بمواصفات العلم، وتأثره بالمسرح الرمزي في فرنسا. وقد جاءت رمزيته هو واضحة بسبب «طبيعته الحسية التي ذهبت في عالم التخيل وتحولت أساساً في حياة التجرد التي عاشها» (I: ١٥٤). وأسلوب العرض عنده كذلك «مزيج من الرمزية والواقعية والطريقة التخيلية» (I: ١٦٠) وهو الذي يعطي مسرحياته طابعها الخاص، ويغلب لديه أحياناً صوت على آخر، كما هو الحال في بعض رواياته مثل عودة الروح وعصفور من الشرق حيث يخفت صوت الرمز ويقوى العرض الواقعي.

كان لأخذ الحكيم بالرمزية في التعبير، حسب د. أدهم، أن يجعل استهلالات أعماله وبداياتها هادئة، وأن يعتمد فيها على التصوير الموحى دون اللجوء إلى الوصف الكثير. وقد لجأ الحكيم إلى الصور الرمزية لينقل أعماق الأشياء بتناسب وإحكام. وكان رافضاً لفكرة النموذج الإنساني الثابت معتبراً إيّاها وهماً، لذلك فإن «عدم



توازن الإحساسات والمشاعر أساس في حياة شخصه... ومن هنا جاء انقسام شخصيات مسرحياته... (I: ١٦٥). ومن لاتوازن الشخصيات تخلق الحوادث وتتسلسل. والتردد الذي يسم هذه الشخصيات مرده حسب د. أدهم إلى طبيعة الحكيم المرنة والمتردة. فهذه الشخصيات «هي صور نفسه مخلوعة على أشكال من الرمز يحرّكها في قصصه ومسرحياته» (I: ١٦٦).

على هذا النحو يستقيم أو يتوازى استعراض الوضع النفسي للأديب مع استعراض خصائص إنتاجه. إلا أن د. أدهم، رغم الملاحظات المتفرقة التي جاء بها خلال هذا الاستعراض الأخير بصدد مؤلفات الحكيم، يفرد لهذه الأخيرة باباً خاصاً يتناولها فيه تباعاً الواحد تلو الآخر، ليقدّم أحكاماً مستقلة بشأن كلّ منها. ولو اكتفينا منها بما يتفق ومنحى العرض ومجاله فإننا نشير إلى ما يذكره من نجاح توفيق الحكيم في عزله من سبر أغوار نفسيته، ومن اعتباره عودة الروح و عصفور من الشرق «تاريخ حياة توفيق الحكيم» (I: ١٨٦)، والأولى منها «تاريخ الطفولة والصبا في قالب قصصي» مسرحه عائلة الحكيم نفسها... (I: ١٦١) يتخذ منحى رمزياً يستند فيه إلى أسطورية إيزيس وأوزيريس، على أن الأشلاء ترمز إلى مصر المقطعة الأوصال «وعودة الروح» إلى الشرارة التي توقدها الثورة فتوحّد البلاد. ويلاحظ د. أدهم عدم التوازن بين ظاهر القصة الخاص بالشخصيات وتصرفاتها وعلاقاتها وبين باطن القصة حيث يكمن البعد الرمزي، ويعلّل ذلك بتقيّد الحكيم بالظاهر لعدم استنزاله الواقع من الرمز وبأن الأصل كان لديه المرموز له لا الرمز (I: ١٦١ - ١٦٢). ويحكم في النهاية على «شخصية توفيق الحكيم وقد أجليت في شخص محسن في قصصه بأنها شخصية مترددة مريضة النفس» (I: ١٨٦). وهذا التردد المرضي هو الذي يجعل د. أدهم يقارن بينه وبين أندريه جيد.

من جهة ثانية يجد أن مسرحية أهل الكهف (صدرت عام ١٩٣٣) تبين «أثر عدم التوازن في حياة» شخصياتها «ومرد ذلك تغير الزمان واختلاف العادات والمحيط» (I: ١٠٠) وهذا ما جعل هذه الشخصيات تضطرب وتفسر إلى الموت. ويبدو الحكيم، حسب د. أدهم، «وقد راعته بواطن عالم ماوراء المحسوس والمضمر وراء الحس مضطرباً» (I: ١٠٠). وهكذا يربط د. أدهم بين الوضع النفسي للحكيم وهواجسه من ناحية والمعطيات القصصية للشخصيات ومصائرهما من ناحية ثانية. ولكنه يربط أيضاً بين المعاني وأسلوب التعبير عنها ملاحظاً ملاءمة العبارة والألفاظ للمعاني المجردة، الأمر الذي أفقد المسرحية بعضاً من قوتها الأدائية.

في المقابل يعتبر مسرحية شهرزاد (صدرت عام ١٩٣٤) «قطعة من الفن الخالص وآية ما أخرجه الأستاذ الحكيم» (I: ١٥٧) «تمثل

القمة التي بلغها فنّ الأستاذ الحكيم [الحكيم] في الكتابة المسرحية» (I: ١٨٨) لما يتمثل فيها من تطابق وتوازن بين معاني الذهن وألفاظ اللغة. ويشير إلى منحها الرّمزي القريب مفسراً ذلك بميل رمزية الحكيم نحو الحسية. ويرى أن شخصيته «ظاهرة» بكل صفاتها ومشاعرها في هذه المسرحية: فشخص الملك يمثل توفيق الحكيم وقد احتجب في قمم المعرفة، وشخص الوزير يمثله في طور من أطواره حين كان قلباً يتفتح للجمال، وشخص العبد يمثّل الناحية البهيمية منه، و«شهرزاد هنا هي الحياة»... (I: ١٦٠). وسمة التردد المرضي تبرز هنا في مواقف شهریار نتيجة لتعدد النوازع النفسية فيه؛ وصورة شهریار هذه «التي يجليها فنّ الحكيم تصوّر حقيقة شخصيته أحسن تصوير، أو ما يمكن أن يقال في شخص «شهریار» بالنسبة للأستاذ توفيق الحكيم يمكن قوله بالنسبة لشخص «مختار» في مسرحية الخروج من الجنة» (I: ١٦٦).

## إنّ خطاه الكبير في نقد أعمال توفيق الحكيم هو الخلط بين صورة الأديب الواقعية وصور شخصياته الخيالية.

على هذا النحو تستوي مقارنة د. أدهم النقدية لأعمال الحكيم بما يتفق مع نظريته العامة إلى الإنتاج الأدبي ومع الطرح النظري لمنهجه النقدي. ومن الملاحظ أولاً شبه غياب للإشارات العرقية التي تميّزت لديه بالاختلال الفاضح. ومع ذلك يبدو بعض التحاليل مضطرباً أو ضعيفاً. ولعلّ الخطأ الكبير الذي وقع فيه د. أدهم، وهو ما لم يغيب عن توفيق الحكيم نفسه (I: ٢٣٨) ولم يفت د. إبراهيم ناجي الإشارة إليه (I: ٢١١)، هو ذلك الخلط إلى حدّ التماهي والتوحيد بين صورة الأديب الواقعية وصور شخصياته الخيالية باعتبار محسناً في عودة الروح توفيق الحكيم نفسه، وتناول هذه الرواية كأنها سيرة شخصية أو شهادة وثائقية لصاحبها، إلى حدّ الإصغاء إلى الشخصية الروائية ودحض مقولات المؤلف نفسه بناءً لذلك، كما يحصل في مناسبة تحديد سنة ولادة الحكيم (راجع I: ١١٩، م (٢)). وهذا الخطأ المنهجي الخطير يكاد يطيح بكامل قيمة الدراسة من حيث إضاءتها النفسانية لإنتاج توفيق الحكيم الأدبي. وفي الحقيقة تبقى قيمة هذه الدراسة، إلى جانب ريادتها، متمثلة في نموذجيتها المنهجية مع التحفظ بصدد منطلقاتها الفرضية.

كما يعوز د. أدهم الكثير من التعليل لمسلمته القائلة بأن المحيط الطبيعي في مصر «من البحر الأبيض المتوسط إلى الشلال الأول على

نظ واحد من التشابه والاطراد» وبأنه يؤدي إلى «ذهن مرن وخيال مرن يتجه سمت الحسيّة الواقعيّة» (I: ١٢٠)، والكثير من المنطق لإقناع القارئ بكيفيّة انطباع شخصيّة الحكيم - وهو الذي يبدو، في تعرّضه لتسلّط النظام التربوي التركي الصّارم عليه أو في الانكفاء والعزلة الداخليّة التي يواجهها، أبعد ما يكون اتصالاً بالمحيط الطبيعي المذكور - بهذه السمة الحسيّة الواقعيّة من ناحية، وبكيفيّة انتهاء هذه السمة بالطفّل إلى الانشغال بداخله والانكماش على ذاته كردّة فعل على محاولة أمّه قولته حسب معاييرها الخاصّة (I: ١٢٠) من ناحية ثانية.

وقد لا تستقيم الإشادة بالملاحظة أعلاه ببعض مسرحيّات الحكيم، ولاسيّما شهرزاد، وما يثيره د. أدهم بصدد مآسيه أو تراجيديّاته، ومنها شهرزاد، من هدوء عنصر الانفعال Pathos فيها معللاً ذلك باحتمال كونه «نتيجة لما يلاحظ على هذه المسرحيّات من الضّعف التراجيدي، لأنّ التراجيديا قائمة على عنصر الانفعال» (I: ١٧٧). كما قد لا يكفي في التقديم الفنيّ للغة المسرحيّة القول بتلاؤم الألفاظ مع المعاني دون السعي إلى جلاء مقومات جماليّة أسلوبية خاصّة بالأعمال المسرحيّة.

ولعلّ مساهمة د. أدهم في نقد الشّعور تكون أرقى من تلك الخاصّة بالمسرح، كما سيتاح لنا التحقق من ذلك باستعراض عمله النقدي الخاصّ بخليل مطران.

#### د - في الإنتاج الشعري لخليل مطران

يعتبر د. أدهم خليل مطران من شعراء الحركة الإبداعية الحديثة في مصر الذين تأثروا بالأدب الأوروبيّة. فهو يجعل جميع المذاهب والمدارس الأدبيّة في مصر في مدرستين: «القديمة وهي تستمدّ آثارها من العصر العباسي، ويمثلها أحمد شوقي وحافظ إبراهيم»... و«الحديثة وهي ترجع إلى الأدب الأوروبي تستمدّ منه أخيلتها ومعانيها وصورها المتعدّدة ويمثلها خليل مطران وعبد الرحمن شكري» (II: ١٤٢). ولما كان د. أدهم يميّز بين نماذج ثلاثة في علاقته الشاعريّة بالحياة، عربي ظاهري ومصري باطني ويوناني جامع لها كما مرّ معنا أعلاه، فإنّه يجعل خليل مطران في هذا النموذج الأخير (II: ١٧٤). ومع ذلك يوضح أنّ حركة مطران الإبداعية اتّصلت بالمعنى أو الأغراض العامّة دون المبنى الذي ترك آثاره الاتباعيّة (II: ٢٠٣). وهو يعيّن ميزتها بقيامها «على أساس إدخال الشعر/ القصصي والتصويري للأدب العربي. فهذين الضريّين [هذان الضربان] يخلو منهما في الأصل الشّعور العربي القديم، كما يخلو منها [منها] الشّعور الاتباعي الحديث» (II: ٢٠٣ - ٢٠٤) واعتمادهما يعني محاكاة الأشياء الخارجيّة محاكاة موضوعيّة. ولذلك

ينبّه إلى أنّ شعر مطران غير شخصي Subjective، فالشّعور إن كان «عند مطران ذوّب النّفس إلّا أنّه موضوعي Objective لأنّه يلبس صورة من عالم الموضوع»... (II: ٢٤٣). ويرى د. أدهم أنّ هذا الوضع جاء «نتيجة للأخذ بالخيال الأوروبي» الذي يعود لخيال مطران «المنقطع النظر في تاريخ الأدب العربيّة» (II: ٢٠٤) فضّل التحوّل إليه. فقد أتاح طرُق مطران لأغراض جديدة على تسلسل في المشاعر واتّساق في الخيال تقديم «روائع عن الشّعور آية في الإعجاز» كما في قصيدته القصصيّة «الجنين الشّهيد» التي لا يوجد لها مثيل في كلّ تاريخ الشّعور العربي (II: ٢٠٧).

يعلّل د. أدهم هذا التحوّل إلى الخيال الأوروبي والأغراض الأوروبيّة عند مطران بنشأته في بيئة طبيعيّة (ربوع الشام وجبل لبنان) وقعت فيها العقليّة السّوريّة - اللبانيّة تحت تأثير الفكر الغربي، فتحرّر الشّعور والخيال من الذهنيّة العربيّة وانطلقا يستوحيان الطبيعة والحياة (II: ٢٠٧). فمقابل حركة تجديديّة بدأت معالمها مع أحمد فارس الشدياق قامت حركة محافظة مع ناصيف اليازجي وابنه إبراهيم عملت على إحياء العربيّة الجزلة والديباجة العباسيّة والأمويّة. إلّا أنّ أحداث ١٨٦٠ في جبل لبنان وسورية قوّت من الشّعور الإقليمي اللبناني ومن انعزاليّته عن المحيط العربي، وكانت مناسبة لإظهار الشخصيّة اللبانيّة بالتخلّص من العقليّة العربيّة التي كانت تغشاها والأخذ بالثقافة الأوروبيّة، فاندفع الموارنة نحو الغرب ثمّ أصبحوا بعد جيل من ذلك رُسل ثقافته في الشرق الأدنى (II: ٢٢٣ - ٢٢٤).

#### يخلط بين اللبانيّين والموارنة، ويتصوّر شخصيّة لبانيّة غير عربيّة.

في هذا الإطار التاريخي - الثقافي يقدّم د. أدهم حياة خليل مطران في مراحلها المختلفة. وهو إطار يعتوره كثير من نقاط الضّعف والخلل قد يكون أهمّها تأكّيده خلو الشّعور العربي القديم من القصص والتصوير بما يحوي هذا الشّعور من المساهمات فيها منذ ما قبل الإسلام مع لبّيد بن ربيعة العامريّ والحطيئة حتى القرن الرابع الهجري - العاشر الميلادي مع المتنبي على سبيل المثال ما يؤلّف مجلّدات عدّة؛ وتصوّره شخصيّة لبانيّة غير عربيّة؛ وخلطه بين اللبانيّين والموارنة؛ وإهماله لأهمّ بُعد في الصّراع الثقافي الذي كان محتدماً نهاية القرن التاسع عشر وهو اتّصاله المباشر والحميم بالصّراعات بين اتّجاهات سياسيّة عشائريّة وعربيّة واستعماريّة غربيّة متعدّدة، وهي صراعات لاتزال أصداءها تتردّد حتّى اليوم وإن

اختلفت المعطيات والصيغ. ورغم الاضطراب الذي يسم الأطوار الثلاثة التي يراها د. أدهم في حياة مطران (إذ يعتبر الأول يتدنى من الولادة سنة ١٨٧١ حتى الاستقرار في مصر سنة ١٨٩٢ ويسميه «طور النشوء»، والثاني من هذا التاريخ الأخير حتى نهاية الحرب العالمية الأولى ويسميه «طور النضوج»، والثالث من نهاية هذه الحرب حتى تاريخ البحث عام ١٩٣٩ ويسميه «طور التكامل والتمام» (II: ٢٥٤)، فإنّه لا يلبث أن يحدّد الطور الثاني من ١٨٨٢ [١٨٩٢؟] إلى ١٩١٤ (II: ٢٩٨) ويتابع الطور الثالث بدءاً من العام ١٩١٢ (II: ٣٠٥ و ٣٠٧ و ٣١٠). . . فاللائق أنه يقدم من خلالها - بالإضافة إلى التتبع الدقيق لقصائد الشاعر - وجهة مقارنة منهجية لشخصيته وإنتاجه تنطلق عملياً من تصريح مطران نفسه: «في المعادة وحدها تاريخ تكوين شخصيتي، فقد كان هناك عاملان يفعّلان في نفسي: شدة الحساسية ومحاسبة النفس، ومن هذين العاملين خلصت بتكوين نفسي على غمط خاص» (II: ٢٦٢ م. (٩٣)) وتتعبّق في تصرفاته وردود فعله ما يؤيّد هذا. فهو يرى أنّ طبع مطران الأصل يقيم على الانفعال والاندفاع في الاستجابة للمؤثرات، وأنّ المعادة والمراجعة خلّة ترسّخت لديه وأضحت بمثابة الطّبع الأصيل حتّى بدأ انفعاله هادئاً واستجابته متروية فلا تظهر حساسيته الشديدة ومشاعره الدافقة إلّا في حالات النزوات الاستثنائية (II: ٢٦١ - ٢٦٢). ويرى أنّه خضع لنظام تربوي نصفه تركي يقوم على التضييق والتقييد خاصّ بعلاقة الأولاد بالوالدين، ونصفه الآخر عربي بدوي يقوم على الانطلاق والتحرر، ويتعلّق بتعامل الأطفال مع بيتهم. وفي هذا النصف الأخير وجد مطران انطلاقة وخلص إلى طبيعة اجتماعية في نفسيته تميل إلى إقامة الصّلات الاجتماعية؛ كما عرف العثرات التي كانت تدفعه للمعاودة والمراجعة، ومنها حادثة سقوطه عن جواده وكسر بعض ضلوع صدره وأرنبة أنفه، الأمر الذي «كان أكبر موج له على الحذر» (II: ٣٢٤).

وفي طبيعة المعادة والمراجعة هذه رأى د. أدهم دافعاً لمطران للاطلاع على المدارس الأدبية الغربية باللّغة الفرنسية وتكوين ثقافة أدبية متكاملة (II: ٢٦٨) ووجد فيها تفسيراً لعناية مطران «بتفاصيل الأمور وجزئياتها بحيث تجعله يعيد الكرة بعد الكرة على الشيء الواحد فيتزع منها مجموع أشكالها وينزل منها إلى مقوماتها من الجزئيات والتفاصيل» (II: ٢٧١) وتفسيراً بالتالي جديداً للطابع الموضوعي الذي وسم شعره (راجع أعلاه ص ٢٠٤ حيث يعيد هذا الطّابع لأخذ مطران بالخيال الأوروبي): «هذه العناية بجزئيات الأشياء وتفاصيلها كانت تسبغ على نظره الواجهة الموضوعية. والنظر الموضوعي كان يجعل مشاعره تلبس صورها من

عالم الموضوع. ولكونها تحمل في طياتها التفاصيل والجزئيات كانت تتمثل للذهن شبحاً يتهاويلها وصورها وتصاويرها. ومن هنا يتقدّم الأصل الموضوعي في شعر الخليل» (II: ٢٧١). كما وجد فيها تعليلاً لبراعته في الوصف والتصوير نظراً لما تدفع إليه من عناية بالتفاصيل: «ولعلّ هذه الناحية التصويرية والوصفية هي التي أعانت الخليل على أن يكون شاعراً قصّاصاً، لأنّ القصص يتطلب الوصف والتصوير، وهما صفتان غالبتان على شخصية الخليل الفنية» (II: ٣٣١) إذ يثبت استقراء أغراض الشعر في ديوانه غلبة الغرض الوصفي والقصصي بشكل بارز (II: ٣٤٨). . . وتعليلاً كذلك لمتابعة مطران جهوده المسرحية عقب الحرب العالمية الأولى رغم الفشل الذي أصاب ترجمته سنة ١٩١٢ لمسرحيتي شكسبير عطيل و تاجر البندقية (II: ٢٩٩). كما رأى في الاتزان الذي تفرضه المراجعة على استجاباته عاملاً في تصفية أحاسيسه ومشاعره والعمل على المناسبة بين الصورة والأسلوب (II: ٢٦٩) وهذا ما يميّز تعبيره عن تجربة الحبّ التي عرفها بين عامي ١٨٩٧ و ١٩٠٣ في الطّور الثاني من حياته: «أول شيء نلاحظه هو أنّ شخصية الخليل تبدو من خلال قصّة عشقه متحوّطة الأسباب لا تنساق مع العواطف والمشاعر وإن أرسلتها في قوّة. وذلك راجع إلى طبيعة المعادة من نفس الخليل، التي تفسح لعقله مجالاً للتدخل في إحساساته ومشاعره وتصفيتهما وضبط النسب بينها وبين العقل»، كما تدلّ على ذلك حكاية عاشقين وتحوّطه في الإشارة إلى المعشوقة الواحدة بأساء عدّة (II: ٢٨٣). وهو يميّز كذلك مواقف الإصلاحية إزاء مفاسد الدولة العثمانية حيث لا يسترسل مع مشاعره الثائرة العنيفة بل يعتمد الرّمز والإيماء مداورة وتحوّطاً كما في شيخ أثينا (II: ٢٩٠ - ٢٩١). . .

## كيف تكون شخصية مطران اكتتابيّة، ويكون تشاؤمه عابراً في الوقت نفسه؟

على ظاهرة المراجعة وضبط النفس لدى مطران يستند د. أدهم ليعيّن ملامح شخصية هذا الشاعر إذ يجد فيها أثراً لنشاط الغدّة النخامية، ويخلص من ذلك إلى اعتبار قوّة العقل وضبط النفس السمة الأولى والأبرز في هذه الشخصية. وهذا هو الأمر الذي يجعل الفكر عند مطران أقوى من العاطفة، ويوضح بالتالي سبب عنايته بالتصوير التي يجد د. أدهم فيها دليلاً على عدم انسياقه وراء مشاعره وأحاسيسه التي كان لانطلاقها أن ينسي الشاعر ريشة المصوّر (٣٢٥).

إلّا أنّ د. أدهم الذي وجد أصل البراعة التصويرية المعينة على

العمل القصصي عند مطران في «طبيعة المراجعة التي تأصلت في نفسه» (II: ٣٣١) يجعل لها أصلاً آخر متمثلاً في امتزاج الطبيعتين الفعالة المؤثرة الذكورية- حيث تبرز القدرة على المراجعة وحُبّ التسلُّط والجاه- والمنفعلة المتأثرة الأنثوية حيث يبرز دقّ الأحاسيس والمشاعر والسَّعي وراء المثاليات، في نفس الشاعر. وقد جعله هذا الامتزاج «يلفّ مشاعره وأحاسيسه في صور. ومن هنا جاء الأصل التصويري في طبيعة الرجل» (II: ٣٣١). ويلحظ د. أدهم غلبة الظلال القائمة على أعماله التي يحفل الكثير منها بالفاجعة والمأساة والرَّثاء. ويدلّ ذلك على تشاؤمه: «والواقع أن مطران من الطراز المكتئب من الناس. ولكن اكتئابه بلا انقباض وتفرد. وسرّ هذا أن الرجل يحاول أن ينسى كآبته في الناس، ومن هنا جاء تعلُّقه الشديد بالعالم الخارجي» (II: ٣٣٢). وأمّا تفسير هذا التشاؤم والاكنتاب عند مطران فيجده د. أدهم في الثنائيات التي تحكم نظرة الشاعر إلى الحياة والتي تعبّر عن تمجّذه بين الواقع والمثالي. وإذا كانت المراجعة أتاحَتْ له التخلص من الزوات، فإنه لم يتعدّ بذلك الكبت الذي كان يضيق به ويعبّر عنه في الصِّراع بين الشهوات والمثَل، الشرّ والخير، الرَّذيلة والفضيلة... وجملة الثنائيات التي يعبّر الصِّراع بين الواقع والمثالي عن فكرتها الأساسية. وإذ يصدم بالواقع وانتصار الرَّذيلة فيه على الخير فإنه يغضب ويدين المجتمع الذي يغلب الشرّ عليه «ويبرز من بين ذلك نظراته المتشائمة للحياة» (II: ٤١٥). وعندما يعتبر د. أدهم هذه النظرة مقتصرة على مرحلة قصيرة في حياة مطران سرعان ما تجاوزها إلى تأكيد إيمانه بالفضيلة وبالشعور الجماعي الذي بضبط انتصاره للفردية حتّى بدا «في اتجاهه الاجتماعي ديمقراطياً اشتراكياً معتدلاً» (II: ٤١٦) فإنه يدخل اضطراباً إلى أحكامه؛ فشخصية مطران اكتئابية من ناحية، وتشاؤمه عابر من ناحية ثانية. وهو اضطراب يلتقي مع ذاك الذي يلحظ بين هذا الطرح بأكمله وما يمكن أن يضاف إليه من تعرّض مطران لنظام تربوي نصفه تركي قمعي صارم كما سبق ذكره (II: ٢٦٢) ومن المقولات البدائية في علم النفس التحليلي من جهة، وبين ما يذكره د. أدهم عن نشأة مطران خلواً من التعقيدات Complexes النفسية، لأن إطلاق الحرية لميوله الفطرية وغرائزه وعدم الضَّغط عليها، «أتاحا لها أن تنمو [عمّواً] متوازناً طبيعياً» وعدم التقبُّض في شخصيته «يثبت أنه لم يعان أزمات نفسية في طفولته» (II: ٣٢٦) من جهة ثانية.

إلا أننا إذا تجاوزنا مثل هذه الاضطرابات فإننا لا يمكننا إلا أن نقدر ما يشهده د. أدهم من علاقة بين الوضع النفسي للشاعر ونوعية المشاعر والأحاسيس التي تتدفّق لديه من ناحية، وبين هذه المشاعر والصيغ الإيقاعية التي تأتي فيها من ناحية ثانية. فخلو مطران من التعقيد، حسب د. أدهم، جعل طاقته تنطلق متخذة صورة فيض

أو سيل يمضي بهدوء في مجرى مَسّ ليصبّ في النهر «وهذا ما يبدو في صَبّه انفعالاته الشعريّة في تفاعيل رحيّة [رحبة أو رخيّة؟] متّسعة. ومن هنا لا تبدو الذبذبات السريعة والحركات والأصوات المتعالية الرّنين في توقّع شعره على أوتار نفسه لأن هذه الأوتار غير مشدودة كلّ الشدّ، وإنما هي مربوطة عند الحدّ الذي يرسل الذبذبات هادئة طويلة النغم خافتة الثّبرات» (II: ٣٢٧). «ودراسة تفاعيل شعر الخليل تبين أن جلّها يجيء من أبحر محدودة وتفاعيل خاصّة. والمطرّد منها في شعره هو تلك الأبحر المعروفة برحابتها واتساعها، كالمديد والطويل والوافر والكامل، فهي أكثر اتساعاً للفكرة. وعنصر الفكرة غالب على شعر الخليل. هذا من جهة ومن جهة أخرى لأنّ نفسيّة الخليل أكثر استنامة واستهواء لهذه الأبحر الرحيّة الواسعة». وهذه الاستنامة تدلّ على روح الخليل وشخصيته (II: ٣٢٧). ويذكر د. أدهم في هذا السياق (عميلاً على Mathew Arnold, Maurice de Guérin, in Frexiser's Magazine, January 1863) أن مقتضى الحال النفسي يفرض بحوراً خاصّة من الشعر ليصل إلى ملاحظة بعيدة الأهميّة والخطر منهجيّاً في تأكيده «أنّ الموضوعات والأغراض التي يقال فيها الشعر إن كانت تميل إلى حدّ كبير التّفعيلة التي يقال فيها الشعر، فإنّ التقطيع الخاصّ لضرب البحر يدلّ بعد ذلك على ذاتية خاصّة للشاعر» (II: ٣٢٨). ومن المؤسف أن يكون د. أدهم قد بقي عند المتابعة العامّة للإيقاع في شعر مطران، وأن تكون جهوده وملاحظاته القيّمة هنا قد بقيت دون اهتمام مناسب من الدّارسين اللاحقين. فهو يعلن أنّه لمس «في نظم مطران غلبة البحر المديد وما يتفرّع عنه من الأعاريض والأضرب، وميلاً للتخميس يظهر في أكثر من قصيدة طويلة من منظومات الديوان، فإنّ الأصل في ذلك ليس محاولة إفراغ الفكرة المتصلة المتسلسلة في الخواطر فيما يتّسع لها من الأبحر فحسب، وإنما الأصل فيه طاقة الشاعر التي تنساب في الأبحر الطويلة المتّسعة، ممّا يبيّن أنّ أعصابه ترسل انفعالاتها (التوقيعية) طويلة الذبذبة مديدة الحركة» (II: ٣٢٨). بل إنه يمضي إلى أبعد من ذلك حين يقوم بإحصاء دقيق لقصائد ديوان الخليل وعدد أبياتها وتوزيعها حسب الأغراض أو الموضوعات ليثبت أنّ متوسط عدد أبيات القصيدة يبلغ سبعة وعشرين بيتاً «أمّا إذا استثنينا ما جاء في «المزدوجات»، فإننا نجد المتوسط يرتفع إلى ٣٢ بيتاً. وهذا يثبت أنّ الصّفة الغالبة على شعر الخليل القدر المتوسط وما يميل منها إلى الطّول» (II: ٣٤٧) «وأنّ نفس الخليل في الشعر طويل» (II: ٣٤٧) وهو إذ يعينه بناء لاستقراء كامل الديوان بالتزام الأبحر المعروفة برحابتها السّابق ذكرها أعلاه (II: ٣٢٧) يؤكّد بناءً لتقطيع ثلثي الديوان «أنّ أكثر الأبحر شيوعاً في شعره هي الكامل والخفيف والمتقارب فالمتجثّ» (II: ٣٤٨).

وجه آخر من العلاقة بين النفسي والفني يثريه د. أدهم في دراسته لطبيعة مطران الفنية، إذ يميز بين ثلاثة أنواع من الشعراء حسب طبيعتهم الفنية: الأول بسيط الشخصية، يضع فيه الشعراء الوجدانيّين الذين تحيي الحياة من نفوسهم على نغمة واحدة للوتر الواحد الذي تتألف منه نفسيّتهم، ومنهم معظم شعراء العربية؛ والثاني مركّب أو معقد الشخصية التي «تعكس الحياة التي تخالطها في صور شتى وأشكال مختلفة حتى إنّ العنصر الشخصي (الذاتي) فيهم يحتجب وراء ستار من الموضوعية الخارجية» (II: ٣٥٨) ويجعل فيه القصاصين وأشباه التمثيليين الذين تأتي الحياة من نفوسهم لحناً على نغمات متنوعة وإن خرجت من وتر واحد، وشعراؤه أقل بكثير من النوع الأول منهم بندار والفردوسي وجامي وفرجيل ودانتي... إلخ. وهناك نفر قليل من شعراء العربية في مقدّمتهم ابن الرومي والمتنبي والمعري وأبو تمام والبحري وأبو نواس ينتمون إلى النوعين الأول والثاني؛ وأمّا النوع الثالث فيصل فيه تركيب أو تعقيد الشخصية إلى أقصاه، إذ تضمّ شخصية الشاعر الظاهرة في داخلها عدداً من الشخصيات المعقدة التي تعكس كلّ منها الحياة بصورة متنوعة فتتمكّن لتعدّد الأوتار في ذاتها من «عكس الدراما الفنية للحياة من مرآتها في صورة قوية غنيّة زاخرة» (II: ٣٥٩) «كمؤشّر ذي أضلاع وجوانب متعدّدة تنعكس عليها أشعة الشمس في أشكال وتنحلّ في وجهات مختلفة فتأخذ صوراً متعدّدة»... (II: ٣٥٨) ومن هذا النوع التمثيليّون الحقيقيّون وهم «نفر يعدّون على الأصابع في طبيعتهم: شكسبير وأسخيلوس وسوفوكليس وكورنيل وهوميروس وتشوسر» (II: ٣٦٠). ويوضح النّظر النفساني الفارق بين النوعين الآخرين إذ «إنّ شعراء الطبقة الثانية يسحبون الحياة إلى نفوسهم، بعكس شعراء الطبقة الثالثة الذين ينسحبون على الحياة نتيجة لتعدّد الشخصيات في نفوسهم» (II: ٣٦١). وأمّا طبيعة مطران الفنية فتبين عن انتمائه إلى النوع الثاني المذكور: ذلك أنّ شخصيّته حسب د. أدهم «تغيب وراء الصّور التي تحيي من العالم الخارجي (عالم الموضوع) والتي تمرّ خلال نفسه المتعدّدة النّواحي والجوانب فتتخلّل إلى أوصاف وصور تصويريّة» (II: ٣٦٢) وهو ما يتعبّنه د. أدهم في قصائد الشاعر «العالم الصّغير مرآة العالم الكبير...» و«الجنين الشهيد» وغيرها... لينتهي إلى القول بأنّ طبيعته الفنيّة أرحب من تلك التي عرفها الشعراء العرب من معاصرين له أو سابقين عليه (II: ٣٦٤). ويرى في تعدّد جوانب الذات ما يفسّر مقدرة مطران على التشخيص (أي تمثيل الأشياء في موضوعيّتها) فينعكس في كلّ جانب من نفسيّته «مظهر من مظاهر الحيّ أو شكل من أشكاله، وبأساقها وعمله على ضبط نسبها يمثّلها في صورة بارزة، ولوحة لها العمق بجانب الطول والعرض. والقدرة على التشخيص لا شكّ وليدة خيال قوي واسع وشعور عميق زاخر

وهي تبدو حيناً في صورة من شعر الوصف والتّصوير وحيناً آخر في صورة من شعر القصص... (II: ٣٦٦ - ٣٦٧).

هكذا يضيف د. أدهم سبباً أو أصلاً ثالثاً للوصف والتّصوير والقصص إلى ما سبق ذكره من دور لطبيعة المراجعة ولا متزاج الذكورة والأنوثة في نفس الشاعر، إلّا أنّه يأتي معه هنا بعنصر جديد يميّز فيه خليل مطران عن بقيّة الشعراء العرب بقوله «إنّ حياة الطّبيعة عند مطران ليست من قبيل تجريد الشّخوص من الطّبيعة ومخاطبتها وإسناد صفات الأحياء إليها كما هو شائع عند شعراء العرب الذين يحدّثون مظاهر الطّبيعة وتحديثهم مظاهرها... ولا هي نتيجة للمجاز أو التشبيه الذي تسوق إليه ضرورة اللّغة والتّعبير فتسند الأوصاف الحيّة إلى الطّبيعة الجامدة. وإنّما هي نتيجة التعاطف بين وجدان الشاعر والطّبيعة يضرّمه سعة الخيال وزخوره. وهذا التعاطف هو الذي ينتهي بمطران إلى النفاذ إلى أعماق الطّبيعة، كما أنّه يمكنه من النزول إلى أعماق الطّبيعة البشريّة (في القسط الشائع بين النّاس) ويترجم عن العواطف والمشاعر. وهذا كلّ ممّا لا ريب فيه نتيجة لتعدّد الجوانب، فهو الأساس الذي تحيي منه الخصائص التي تميّز بها طبيعة مطران الفنيّة» (II: ٣٦٩). وهذه الميزة التي يتابعها د. أدهم في قصائد عدّة («بدري وبدر السّماء» و«تبرئة» و«وفاء» و«المساء»...) تنتهي به إلى الاستنتاج بأنّ مطراناً في تصوّره الوجداني العميق «شاعر تبرز في شعره الفكرة الكونيّة المربوطة بمهية طبيعة الإنسان وحقيقة الحياة والكون»... (II: ٣٧٣).

لكن أثر الذات المركّبة والمتعدّدة الجوانب يتجاوز الوجهة الفنيّة العامّة من التّعبير بالتّشخيص تصوّيراً وقصصاً والنّزعة الوجدانيّة التي يتسم بها هذا التّعبير، ليلبغ تركيب عبارته وموسيقاها وصوره الشعريّة. فتعدّد وتركيب طبيعة مطران «يضيفان عنصر التعدّد والتركيب على أفكاره وأخيلته ومعانيه وأحاسيسه، و... يظهران تركيباً في عبارته وفي موسيقاها» (II: ٤٢٩) كما يدلّ النّظر في قصائده «المساء» و«الأسد الباكي» و«في ظلّ تمثال رعمسيس»... وهذا التركيب في التّعبير يظهر في شعره إشاعة للصورة الشعريّة في أكثر من بيت، واستقصاء لأجزائها في عدّة أبيات كما في «بنفسجة في عسرة» (II: ٤٣٠). فالبيت الشعري الواحد يضيق عن استيعاب الصّورة الشعريّة المركّبة والفكرة المفصّلة، الأمر الذي يفترض في البسط قدرة على التنسيق والعرض فأتسمت العبارة لذلك بالتنسيق المنطقي وهو مظهر لتداخل الفكرة في تكوينها، أو بالتالي دليل المراجعة وأثر الصنعة... (II: ٤٣١). ويجعل التنسيق المنطقي شعر مطران محكماً ملتحم الجوانب يخرج مخرج المنشور في سلاسته واستوائه، وإذا وجد بعضهم في ذلك مأخذاً فإنّ د. أدهم رأى فيه «سرّ القيمة العليا لشعر مطران» (II: ٤٣٢). فبالنسبة إليه

«خير الشعر ما جاء أقرب إلى لغة النثر، دون أن يفقد مقومات الشعر الأصلية، من جهة اللغة الانفعالية، والروح التوقعية» (II: ٤٣٢). واللغة الانفعالية برأيه موجودة في شعر مطران وإن بدت غائبة بسبب تركيب الانفعال، وهي قائمة في التناسب بين العبارة والفكرة، ومن هذا التناسب تبرز موسيقى المعاني وهذا حكم الإيقاع الخاضع للموسيقى. وميزة موسيقى مطران أنها لا تلمس السمع من مجرد تلاوة القصيدة وإنما بالمعاودة التي تكشف عنصر الإيقاع الموزع «على أبيات القصيدة كلها، ينساب مع أبياتها ويكرّر في اتّاد بشكل يتناسب مع المعنى ويساير الفكرة» (II: ٤٣٢).

في دراسة د. أدهم لكل من الخيال والعاطفة أو الانفعال والفكر لدى خليل مطران كعناصر مكونة للشعر، يلحظ تداخلها الفعلي في الواقع، كما يلحظ في غلبة أحدها في اختلاطها ميزة شاعر وشعر بعينه، ليقول بغلبة الناحية الخيالية على بقية النواحي في شاعريّة مطران (II: ٣٧٥). ويعيد ذلك إلى التركيب المتعدد الجوانب لنفسه وطبيعته الفنيّة (II: ٣٧٦). وإذ يميّز الخيال الابتكاري عن التصويري التفسيري يشير إلى غلبة الأول عند مطران بضره الناقد الملحوظ بوفرة في معظم شعره التاريخي، والخالق الذي يمثّل جلّ خيال شعره القصصي؛ وإذ يميّز الخيال الحسيّ عن الخيال المعنوي أو النفسي فإنه يشير إلى غلبة الأخير عند مطران، ولاسيما في شعره الابتكاري. وهو يجعل الأول عربياً والثاني غريباً مفسراً ذلك ببساطة الشخصية العربية وتركيب الشخصية الغريبة (II: ٣٨٩)؛ وهو ما يتفق مع التركيب المتعدد لشخصية مطران الفنية.

هذا التركيب المتعدد نفسه نجده في خلفيّة تفسير العنصر العاطفي في شعر مطران، هذا العنصر الذي يعتبره د. أدهم متمثلاً في «موسيقى المعاني والذبذبات الشعورية» (II: ٣٩٤) التي تظهر أوضح ما تكون في إنشاد الشاعر لشعره بنفسه وإن كان بالإمكان تكوين رأي حول ذلك «بملاحظة: درجات الابتداء والانهاء، والوصل والفصل، والشدة والتراخي، والارتفاع والانخفاض، والتأملك والتخلخل، - في موسيقى القصيدة» (II: ٣٩٥). ويميّز د. أدهم هنا بين عاطفة مشارة من قبل مشاعر الحسّ الخارجية (كالغرائز) يعبر عنها توقيع متلاحق الذبذبات وعاطفة مثارة من قبل مشاعر الحسّ الباطنية (كالعواطف الراقية) يعبر عنها توقيع متنوّع غير متلاحق الذبذبات؛ والعاطفة الأولى أساسية بسيطة، بينما الثانية خاصة مركّبة، وعاطفة مطران من هذه الأخيرة كما تدلّ على ذلك عاطفة الحبّ عنده، فهي لا تثيرها الغريزة الجنسية وحدها وإن كانت عنصراً أساسياً فيها وإنما تثيرها مجموعة مركّبة من المشاعر بينها الإعجاب والحنوّ والمسرة...

لكن العاطفة ليست المكوّن الثاني في شاعريّة مطران بل إنّ هذا المكوّن يتمثّل في الفكر أو القوّة العاقلة. ويبدو أنثر الفكر في

استخلاص المعاني والعبّر، كما في تسير العاطفة نحو غرض نبيل أو نحو الفضيلة، وفي اختلاجات مسيحية ترجع إلى القرون الوسطى، ومظاهر مثالية يفسرها د. أدهم بغلبة العنصر الخيالي على شخصية الشاعر (II: ٤٠٥) وهو عنصر سبق أن لحظ ارتباطه بالتركيب المتعدد للذات النفسية لمطران (II: ٣٧٦).

#### خاتمة

هكذا تبقى أبحاث د. أدهم، رغم أوجه الاضطراب والخلل التي تلحظ في تضاعفها، مفيدة ومثيرة في آن. فهي مفيدة بقدر ما تلتزم منهجاً موضوعياً متكاملأً تتبدى فعاليته في تحليل شخصية الشاعر أو الأديب وإنتاجه، ويقدر ما تتميز به من عقلانية متباعدة تظهر في استعراض المسائل ومتابعتها بشكل منطقي جدي متكامل وفي جدّة الطرح وحسن التعليل، ويقدر ما تقدّم من إنجازات تكاد تكون فريدة في حقل النقد والدراسة الأدبية، ولاسيما في ما يتعلق بالجوانب الجمالية والفنية في الإنتاج الشعري والأدبي، ويقدر ما توضح خلال ذلك كلّ جملة من القضايا الخلافية التي لا تزال متداولة حتى اليوم، ومنها تحطّيه بعض الدارسين في إعطائهم أهمية خاصة لقصة زينب لمحمد حسين هيكل؛ فهي برأيه عمل ضعيف فنياً ولم

يرى أنّ رواية «زينب» عمل ضعيف فنياً، ولكنها اكتسبت أهميتها من مقام هيكل باشا.

ينتبه لها أحد إلا بعد أن أعيد طبعها عام ١٩٢٩ وعُرف أنها لهيكل باشا فأخذت أهمية في الأدب العربي الحديث لمقام هيكل باشا لا لما فيها من الفنّ (II: ١٠٠ م٣)؛ وردّه على بعض النقاد والباحثين ومنهم عباس محمود العقاد في كتابه شعراء مصر وبيشاتهم في الجيل الماضي الذين أنكروا الدور التوسّطي الذي أذاه مطران بين المدرستين أو الأنماهين القديم والحديث في الأدب العربي بمصر «فهذه دعوة يردّها الواقع من جهة، كما يثبت زيفها اعترافات أكابر شعراء العربية من الأخذين بأسباب الجديد كأبي شادي والمازني بأثر شعر مطران في شعرهم» (II: ٢١٥)، وإن لم يمض إلى حدّ ربط المسألتين بالصعود الوطني (القومي) في مصر والتعصّب المحلي الضيق الذي رافقه.

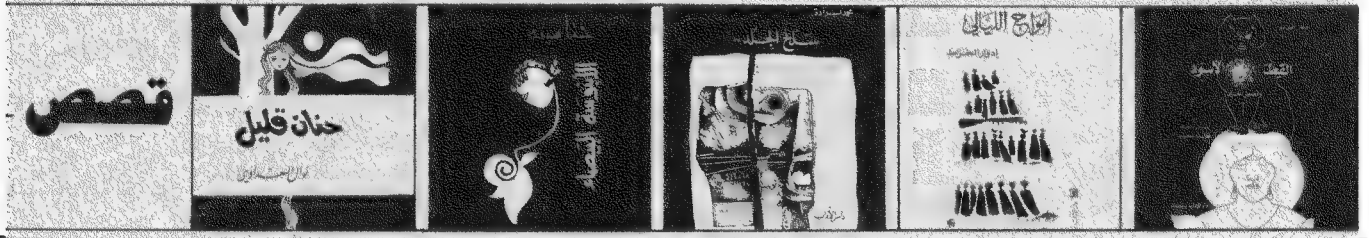
وهي مثيرة حتى في تلك الآراء التي يصعب الأخذ بها بقدر ما تدفع للنقاش وشحن الذهن وبلورة القضايا، وفي تلك التي قد يصعب رفضها وإنما تتطلّب المزيد من التوضيح والاستكمال، كما في تلك التي يمكن الانطلاق منها أو استيحاؤها من أجل إنجازات جديدة أو تمهيد الطريق لإنجازات من هذا القبيل.

## الفزاعة

### عبد السلام السيدي

بدت البيوت الطينية الواطئة ترزح تحت وطأة القائلة.. أقفرت الدروب من المارة. الرمضاء طردت الناس إلى حيث الظلال.. لم يعد ثمة من يجوب الدروب.. الأشجار والجدران وكائنات الطريق بقيت وحدها مصلوبة تحت قذائف اللهب. تهذلت أسلاك الهاتف الممتدة على جانبي الطريق، وانصهرت الأسفلت نافثاً أبخرته المشبعة برائحة خانقة.. وبين الفينة والفينة تمرق شاحنة سرعان ما تختفي في البعيد تاركةً آثار دواليها مرسومة على القطران.. كانت المغامرة بالخروج في هذا القيظ البغيض ضرباً من الجنون.. ومن الحقول الممتدة على جانبي الطريق لُوحت أشجار الزيتون بخضرتها الغامقة.. هناك تمتد الظلال حنونةً تزيح عن القلب ما تراكم من أحزان، حيث المياه المنسربة عبر الساقية، وأشجار الفاكهة المثقلة بالثمار.. ترى ثمار الرُمان متدلّية تُغري بالقطاف، وتلك الأزهار النارية الجميلة.. ونحيء ثلّة من الصبية

الأشقياء يترامسون عبر أزقة الحيّ ذي البيوت الطينية المسجحة بالوشائع من شجيرات اللّباب ذات الأزهار القمحية الزرقاء.. ثمة قوة شيطانية عاتية تدفعهم إلى اللعب في هذا الجو المسكون بالشمس.. يتقاذفون بالطوب والحجارة والشتائم البذيئة مرسلين من حين لآخر عواءً شبيهاً بعواء الذئب.. ينحدرون صوب الطريق العمومي ميمّمين نحو أحد الحقول لسرقه ثمار الرُمان، تاركين وراءهم بيوتهم البائسة المطوّقة بأكوام القمامة والأشواك.. كان يتقدّمهم فتى أسود بدين أشعث الشعر، يرتدي جلباباً طويلاً تحوّل بياضه إلى لون الرماد.. تضرب أرجلهم الرمال الساخنة مثيرةً سحباً من الغبار.. اجتازوا الطريق الأسفلتي المنصهر وانحدروا في درب مترّب تمتدّ فوقه الظلال والأوراق اليابسة.. يشتدّ العدو ويعلو وجيف القلوب. ومن فتحة في السياج مرقوا للدخل، رأوا نباتات الرسيم متواجبة بحركة النسيم، أخذوا يخوضونها متّجهين صوب شجيرات الرُمان.. ألقى أكبرهم نظرةً في البعيد، ارتدّ طرفه وهتف بصوتٍ أبخ: «ثمة من يراقبنا هناك.. حذارٍ قد يكون الناطور»!.. وضع الصبيّ الأسود يده على جبينه كمظلة



## مشهد

### بثينة سليمان

المكان: حجرة تعجُّ بأشياء قديمة، صوفا، طاولة صغيرة، أزهار اصطناعية، ستارة مخملية، نافذة تطلّ على الفراغ. وإلى الحائط المجاور صورة لامرأةٍ متّشحّة برداء أحمر ترتسم على شفتيها ابتسامة باهتة.

الضوء خافت يتسلّل من الحنايا، يضيئ شحوباً على تراكم الأشياء، تشوبه ظلالٌ هامدة لامرأة عارية ورجل.

تُطلّ المرأة برأسها عبر النافذة، يدامها الفراغ ولون البحر الأسود. تتراجع للظلمة فزعةً، والحيوانات المطاطية تقفز فوق عشب الرّصيف تلتهم زبد العتمة.

تتمطّي الكلمات داخل فمها لتتردى في حجرة الصّمت. صدى ضحكات كانت تتردّد في الحنايا. يكاد الصّوت ينعدم وهذا الفراغ ليومين خلّوا. كانت تصغي للحنّ الجنازّي، تروي بجسدها نصّها

الأبدي. فقاعة صابون. تنزلق فوق هامتها خيوط اللّزوجة. شرققة ربيعية طال الشّتاء على بلوغها.

بات عليها أن تتبع العين حين تكلمه. تستند إلى النافذة بجسمها النحيل، وجهها يثرثر بالخوف. والرجل إلى مقعده يتكوّم فوق وهج سنوات موته. عيناه تضيقان بالرتابة. يمسّد شعرة البني المنحسر فوق جبهته. بدت عيناه أكثر بروزاً وحاجباه امتدّا طويلاً.

ترمقه بنظرة خاطفة لتتكسر العين وهي تحاول مراقبة الخارج ثانيةً. هذا المساء المشيع بروائح الموت وأصوات المركبات القارية تتداخل. مهمة القادمين عبر الكواكب تختصر بصخبها عجز المكان، تغمره حركة الخارج وسط غياب اللّون، والسّواد يتلف نضرة الحياة.

- انظر المدينة، لا أرى غير الاسمنت الأسود يزحف ليعطّي مساحات الهواء.

- هاتي يدك.

تسحب يدها للخلف، تكتفي بإشارة لامبالية.. القدمان



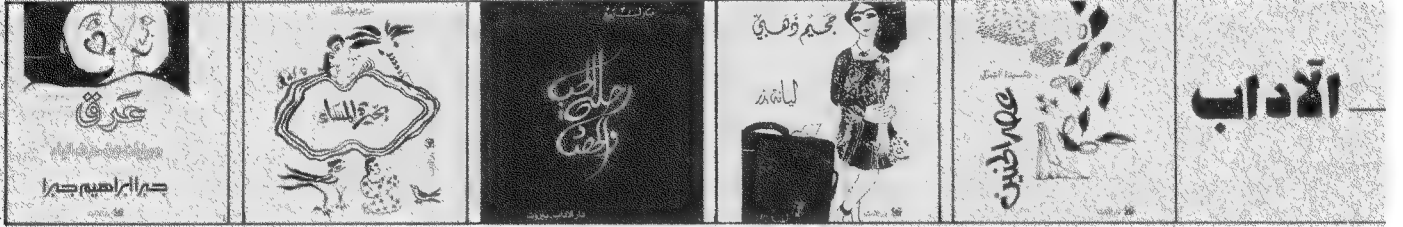
ونظر ملياً حيث أشار رفيقه، ثم قال: «لا أحد هناك.. إنها فزاعة الطيور». قال آخر بلهجة ساخرة: «ناطور هذا الحقل رجل أبله كسول، قد تراه يغطّ في النوم هناك في العرزال». قال الصبي الأسود: «هياً نقطف ثمار الرُمان، لا تضيعوا الوقت».

تناثروا حول أشجار الرُمان يقطفون ثمارها الناضجة، وعندما امتلأت أيديهم وحجورهم قفلوا راجعين عبر الدرب الذي جاءوا منه منذ حين.. اجتازوا الطريق، ثم مضوا إلى زيتونة كبيرة منتصبه حذّ صنوبر المياه العمومي. افترشوا التراب، وشرعوا يقفون الثمار ويتصاحكون بمرح، وقبلتهم بدا المستنقع بأعشاب الخضراء وأشجار النخيل المغمورة في المياه الأسنة، وفي طرف قصي بدت أشجار الصّبار الشائكة، وثمة تينة ذات أعواد يابسة.. عقب الجوّ بروائح المستنقع الفاغمة، وتعالى نقيّ الضفادع الرتيب..

انتصب الصبي الأسود وطفق يمسح راحته في طرف قميصه من ذلك السائل الأصفر الذي تركته قشور الرُمان، ثم مضى إلى صنوبر المياه ليرتوي، فوجد عنده امرأة شابة بصحة طفلها الصغير، وقف ينتظر، لكن المرأة أشارت إليه بأن يرتوي من إحدى الجرار الملأى. انحنى يرفع

جرة صغيرة إلى فمه.. تأملته وهو يرتوي، وسال الماء على عنقه وصدره. وضع الجرة على التراب الطري، وقبل أن ينصرف ناول الصغير رمانة كبيرة، أخذ الصغير في قضمها بفرح. استمرت المرأة في ملء الجرار وطفلها منهمك في قضم الرمانة وطرّد الذباب عن عينيه المبلّتين بالدموع..

فرغ الصبية من التهام الثمار، فرنا بعضهم إلى المستنقع، والزيتونة الكبيرة، وصنوبر المياه.. رأوا الطيور المائية وهي تحطّ عند المستنقع، بسيفانها وأعناقها الطويلة، تفتش عن ديدان العلق المغمورة في الأوحال السوداء الدبقة.. قال أحدهم، وهو يهتّ واقفاً: «هياً نذهب لقتل الضفادع».. ثم تناول رمانة معفّرة بالتراب وطوّح بها في اتجاه المستنقع.. اتجهوا صوب المستنقع بخطى متسارعة. في الداحل رأوا رجلاً عجوزاً يعتمر طاقية سعف ذات حوافّ عريضة: كان يخوض المياه بحثاً عن الديدان، تاركاً دراجته الهوائية وقفاً بها بعض الحاجيات عند حافة المستنقع.. قذف أحدهم بحجر.. تناثرت المياه الراكدة على الرجل المنهمك في جمع الديدان، فجفلت ضفدعة كانت جائمة على علبة صفيح.. التفت



كانت بحاجة للثروة كي لا تشعر بالموت يلفها.

يمدّ الرجل كفّه السميكة، يللمل أوراقه، ينهض من مستنقعه المائي، يتمطى بجسده الكثيب، يرتفع فوق حدود المرأة وهي تتجاوزه. يضمّها. تسير به المسافة قصيرة، يزحف ببطء بين مقعده والنّافذة. الأنف حادّ والشعر قصيرٌ عُقص للخلف دون عناية. يضع كفّه فوق عنقه الصّلب ليتحسّس موضع التشنّج. والجبين العريض يوشوش في أذن الصبيحة المتأخرة كلمات عشق. قامته المديدة حناها كلياً أراد أن يخفّف فزع المرأة وهي تحبّي وجهها بالأمل. كانت النّافذة فجوة تضيق بالوجهين، تخنق الضوء، تحوّل حالات عتمة. يتبادلان نظرات سريعة. تأتيه المرأة ببقايا جريدة. يرصدان النّافذة بالعتمة. حينها تدنو المرأة من الرجل، يضمّها بين ضلوعه، ينحني بجهته فوق رأسها المتكور ليزيدا من تراكم الأشياء داخل الحجرة، وأصوات أنفاسهما تخفت مع اشتداد الظلمة وارتفاع جلبة الخارج وانعدام الهواء.

تقتربان أقصى ما يمكن. ضوء المساء المرتبك بوحشة الظلمة يقف خلف النّافذة، وضبابيّة الدّاخل تخفي معالم وجهين يحتالان فوق وهم الانتظار ولحظات العبور المضي لدقائق الوقت.

كان ما يجري رهاناً.

تحضنها رائحة الموت المنبعثة من الخارج. تدفن وجهها بين يديها بحركة تمثيلية، تنثني بجسدها مقربة من الرجل، واللحن الجنائزي يبدّد صمت الموت. تتحسّس أطرافها، حذرة.

تهبّدة متوترة يطلقها الرجل بوجه المرأة الراكدة، يبعثر الكلمات، يجمعها بكفّه، ثم يفردا ثانية، واحدة واحدة لتسقط بعيداً وتعلق بأشياء المكان.

- انهضي واسترجعي مجذك.

تشير المرأة إلى نهديها الدّابليين: «لا أستطيع الاحتفال بالطفولة». ولأنّها كانت في غيبوبة الحلم تضي، فقد أغمضت عينيها. تعرف أنّ أحلامها مازالت تسري والقلب وحيد. تراقبه منشياً بجذعه، عيناه تنهران بالحيرة.

بيروت تموز ١٩٩٣



ساعتئذ كان في المخفر شرطيٌ نحيل أشيبُ الشعر، له وجه شاحبٌ ممصوص، وعينان صغيرتان كعيني فأر، وله شارب أسود منفوش، طفق يفتش عن الدراجة، التي كثيراً ما رآها في الردهة، وعندما يش من العثور عليها، ضرب جبينه براحة يده، كأنه يتذكر شيئاً أضاعه، وأخذ يغمغم: «لقد أخذها الشاويش مفتاح. . . سبقي ابن العاهرة. . . أنا أحق. . . أحق!!». وأمام غرفة التوقيف ذات الباب الحديدي ذي الكوة الصغيرة المزروعة بالقضبان، كان ثمة شرطي شاب له شارب أسود مشدّب، ووجه ممتلئ، وعينان رماديتان. حنى رأسه، يخاطب الصبيّ الأسود، بصوتٍ خفيض فيه رقة: «لقد أطلق سراح رفاقك، لم يعد في الحجز سواك. . . هل تعرف لماذا؟»

هز الصبيّ رأسه بالنفي. . .

واصل الشرطي حديثه: «لأنّ لهم أناساً هناك. . . فوق. . . في الحكومة. . . لماذا تعيش إذا كنتَ مقطوعاً من شجرة. . . وحيداً!!» ثمّ قذف به داخل الحبس، وجذب الباب بعنف. تكوّم الصغير لصق الجدار، وأخذ ينتحب.

طرابلس (ليبيا)

الفارغة. . . ومن يدري: فعندما أقوم ببناء البيت فقد أخطر حساسيتي تلك وأصبح كائناً بليداً لا يفرّق بين الفارغ والمלא. . . لذلك خرجتُ من البيت وتركتَه فارغاً. . . وقد فعلت ذلك، بعد أن طلّقت الزوجة والأولاد وأوصلتهم إلى بيت جدّهم من طرف أتهم في المدينة، وذهبتُ إلى القرية، إلى بيت أمّي وأبي من طرفي. . . وقد أطلّقتُ على هذه المرحلة اسمَ العودة للجذور. ولأنّ قريتنا تنتج البقول والبصل والفوم، ولا تنتج الأعناب والخمائر والأصحاب، فقد قرّرتُ أن أدخل القرية ليلاً وأخرج منها ليلاً حتّى لا تراني ولا أراها. . .

في أحيان كثيرة، ورغبة منّي في التّشبّث بالأرض، أحاول أن أقف في ساحة الدّار ليلاً لأمدّ ذراعيّ مقلداً شجرة: فربّما أورقتُ أصابعي في ليل القرية النّديّ. وعندما أمتلئ بالوحدة والتّحول، وأشعرُ بأنّي قد صرت شجرة غريبة، أصبح على أمّي العجوز بصوت مرتفع حتّى تسمعي. . . لأقول لها: تعالي واقعدي تحت أغصاني. . . وإذا لم تصدّقي تحوّلاتي فحاولي بفأس ذكرياتك الغابرة وشبابك أن تتدفّقي بخشب روحي.

«هل أحضرت ما يثبت ملكيتك للدراجة؟» دسّ العجوز يده المعروقة المرتجفة في جيب صدرته، وأخرج ورقة مغصّنة، ناو لها للمحقّق. . . أخذ المحقّق يقرأ الورقة بصوت خفيض، ثمّ حدّق في وجه العجوز، وقال: «يا عمّي مصباح إنّ الرقم المكتوب في هذه الورقة لا ينطبق على رقم هيكل الدراجة، وهذا لا يثبت ملكيتك للدراجة. . . أنصحك بأن لا تتعب نفسك، ستصادر الدراجة، وتؤول ملكيتها للحكومة». . . ندت عن العجوز آهة موجعة. . . نهض بتشاقل وغادر حجرة التحقيق. . . في الخارج وبينما هو يعبر الممرّ، ألقي نظرة جانبية، في ردهة مظلمة. . . رأى دراجته مسندة على الجدار. . . قال في نفسه: «لم تعد دراجتي، صارت من أملاك الحكومة، وعليه فإنّي سأمشي على قدميّ مسافة طويلة. . . مضى في الطريق الطويل المؤدّي إلى القرية، وعاد يحدث نفسه: «غداً أجمع ثمن عربة خشبيّة وحمار. . . سأذهب إلى شاطئ مقفر، بعيداً عن الأعين الخافدة. . .» مرّ بمحاذاة المستقع، الذي كثيراً ما خاض أحواله ومباهه الأسنة. تناهى إليه نقيق الضفادع الرتيب، وفغمت أنفه روائح عطنة مقرّفة. . . انحنى يلتقط حجراً، طوّح به في اتجاه المياه الراكدة، وواصل المسير. . . لم يعد يفكر في شيء، سوى نوم عميق، يتلفّع بشرشف هرباً من لسعات البعوض، ويحلم بعالم سعيد يسوده العدل.

## موسوعة عيدان الكبريت

### محمّد أبو متوق

. . . كثيراً ما أحسُّ بأنّي أخرج من الجدار. . . أو أدخل من السّقف. . . ولذلك أشعرُ بالعالم وأشعرُ بأنّه مفتوح أمامي برمته. حتّى المعادن الصّلبة تستجيب لي. . . فعندما أقبض على حديد السيّارة، يفتح فجأة أمامي باب، فأنحني برأسي وأرمق السّائق بتوازن، وأطلب منه إيصالني إلى قريتي القريبة من المدينة. . . نعم إلى قريتي وموئل طفولتي ومراهقتي وشتائم أمّي وصفعات أبي، حيث يمكنني أن أسألكم عوداً للكبريت يمكن للشجرة الغريبة أن تكون؟

عندما أفرغتُ بيتي في المدينة - بيتي الَّذي شربت بثمره عرقاً - حزمتُ أمري وأخرجتُ نفسي وذكرياتي من البيت وسلّمت المفاتيح للغرباء. . . وقد خطرتُ ببالي عند تسليمه فكرة أن أبني بزجاجات العرق الفارغة منزلاً بديلاً مُعْتَبِراً في فضاء الله. . . ولكنني أفلعتُ عن تنفيذ الفكرة، لأنني من المصابين بحساسية مفرطة تجاه الزّجاجات

غير أن أمي تسمع الصّراخ، ولا تجيء.

شجرة... شجرة... يالوحشة الأشجار وبردها عندما يحاول كائن يابس مثلي تقليدها.

مع خيوط الفجر الأولى أنتزع قدمي عن الأرض، فتستجيبان لي وتتحركان مطوحتين بالجذور والتشبث والأمهات الواجحات، ثم أمضي إلى حلب.. المدينة التي أفهم جذرائها ولا تفهم ظمئي وغرابة خمائري.

عندما كنت مدرّساً في ثانويات حلب، استدعاني المسؤول في مديرية التعليم وسلمني قرارَ فصلي من العمل بعد أن أوضح لي بأنّ التدريس أمانة، ولا يجوز أن نحمل الأمانة بيد وزجاجة العرق المثلث والمصفى باليد الأخرى. فقلت موضحاً: يا أخي ما عاد مثلاً ولا مصفى ولكن الروح معتادة عليه لتطهر.

- «طّيب ألا تستطيع أن تشربه بالسّر كما يفعل الجهابذة والمبشرون؟ ردّ عليّ المسؤول بتعاطف..

- لا أستطيع.. العلنية موقف أؤمّن به من قبل أيام «البيروسترويك» المطبقة في بلاد الواق الواق.

بعدها نظر المسؤول إليّ متحسراً وقال: «لذلك، وحفاظاً على هذا الجيل، قرّرنا اقتلاعك من سلك التدريس». اقتلاع! يبدو أنهم يشعرون بأنّي أشبه شجرة غريبة.

عندما انتهى المسؤول من الكلام، امتلأت بالخوف والتعرق.. ثم أحسست بالدهشة والانعقاد.. بعدها، خرجت من الجدار إلى الهواء والضجيج.

في صباحات حلب أذهب إلى مكان ميت أولادي في بيت جدّهم لأتهم وأدور حول البيت مثنى وثلاث ورباع، لأزود صدري بهواء يخصّهم ويعيني على احتمال يومي من دونهم.. ثم أذهب إلى الساحة العامة في مواجهة النصب الحجري الكبير لأقف هناك على بلاط أرضية الساحة الكتيمة وأرفع ذراعيّ مقلداً شجرة، وأرمق الهواء والأرض بغرابة فائقة وأنتظر عبور النسوة والعصافير والخلق؛ فربّما وقع عصفور ضالّ على أصابعي، عصفور أنهكته الوحدة والتخليق العظيم.

وعندما لا تستجيب العصافير لمقترحات المخيلة يحاول الناس

العابرون والمستغربون أن يلقوا بالقطع النقدية إلى جهات جسدي وأغصاني... فأتأمل القطع المعدنية بغرابة، وتلتمع في جهات تخيلتي الأفكار... وعندما يصل المبلغ السّاوي إلى حدود الـ (٢٠) ليرة أحرك جذعي وأغصاني وأنحني لالتقاط القطع المعدنية المتناثرة، مهرولاً إلى أقرب بائع للخمور لأفتح زهاري بزجاجة صغيرة. في المساء أقف مدة أطول، ولذلك أضطرّ للعود مثل بودا نحيل؛ فأعباء المساء أعنى من أن تحتملها شجرة جسدي وكبدتي الخائرتين من وقفة الصّباح وزجاجة المبكرة... ثم إنّ القعود يتيح لبودا أن يتأمل الخليفة والخلق ويصدر التعاليم، ويتيح لي أن أحذر من حركة الأطفال، وممكنني من احتواء القطع النقدية في حجري حتى لا تضلّ. الأولاد الصّغار أحبهم وأحذرهم؛ فلقد ذهب بعضهم بعيداً، وصدّقوا بأنّي شجرة، فحاول عدّد منهم التبول على جذعي وحاول بعض آخر التعلّق بأغصاني واقتسام النقود معي.

في المساء عندما تنهوى السّاحة الحجريّة من الفراغ والتعب والتّائيل، أجمع النقود وأعدّها وأقرّر لون الأسمية وطبيعتها. وغالباً ما تكفيني نقود المساء الطويلة لأذهب إلى خّمار «الشّباب» التي يشرف عليها ويديرها المرحومان «حنّا وإميل كعده» حيث يُقسم الكثير من الرّواد أنّ روحيهما ترفّان على الصّحون والكؤوس لتحضيا غلة المساء. وكنت واحداً من الذين لا يكتفون برؤيتهما فحسب، وإنّما أتابع الشّرب والمقارعة حتى أتمكّن من الحديث إليهما.. لنبدأ معاً قرع الكؤوس والذكريات والتحدّث عن أيّامهما ومقدار كراهية الرّبائن لهما... ثم أتعالي عليهما بالصّراخ والشّتائم حتى ينصرفا معاً إلى المقبرة ليكتشفا معاً فضائل الموت والبرد والأشباح على معاقرّة الرّبائن الكلام.

بعد أن أنتهي من إفراغ كائنات الطاولة أتلقت للطاولات المجاورة، ثم أمدّ كفيّ إلى رجل الطاولة وأضغطه ليستجيب لي وتتساقط من مسامه قطرات العرق التي هدرت فوقه في الأيام السّالفة.. بعدها أهض وراءهما، وراء الشّبحين (حنّا وإميل)، وبى رغبة جارحة في عصرهما حتى تشرق فيها النّداوة ويعيدا معاً الزّمان الذي مضى، أو يذوبا من تخيلتي ويتحوّلا إلى غبار لا طاقة له على العودة ولا طاقة له على الذكريات.

في تلك الليلة - ليلة المطاردة الغريبة - وعندما وصلت إلى تخوم المقبرة ولم ألمح شبحي العزيزين، قرّرت العودة إلى القرية لأنام.. والنوم شيء عصي لا يتحقّق إلّا في مكان عصي، وقرب أم عصية وقرية من العصاة.

عند زاوية الطريق حيث أنتظر عبرت سيارات كثيرة.. ثم استجابت لإشارتي سيارة. مددت رأسي لأصعد فاصطدمت بالبواب، وبدأت أشعر بأن الحواجز تستعصي وتتعالى عليّ.

- إلى أين يا أخ؟. تساءل السائق

- إلى قرية الحمضانة.

- خمس وسبعون ليرة.

- تكرم عينك.

دخلت وقعدت قرب السائق.. والتفتت إليه... وبعد ثلاثة كيلومترات من التحديق استطعت أن أتبين ملامحه... كان يقعد خلف المقود ورأسه في الأعلى... ثم بدأت الكلام:

- أحياناً أحب أن أزور المقبرة.

- «بعد منتصف الليل... مزاج عجيب...» ردّ السائق بعصبية.

- معك حق... وخصوصاً إذا كان لك صديق اسمه سمير «الدمدم» ويكتب الشعر... وقد أرسل آخر قصيدة «هي» إلى الصحيفة الأدبية في العاصمة... وبعد أن توفي نُشرت القصيدة دون أن تعلم الجريدة بوفاته ودون أن يعلم هو بنشر القصيدة. يجب علينا، نحن الأصدقاء، أن نخبر أصدقاءنا الذين ماتوا عن آخر الأخبار؟ ولذلك قلت في نفسي بعد أن شاهدت القصيدة منشورة في الجريدة وبعد أن خرجت من حمار بيت الكعدة: يجب على الإنسان أن يوصل الأمانة لأصحابها. المهم يا أخ، دخلت وأخرجت من جيبي خمس علب من الكبريت لأبدأ البحث عن قبره. وصحت: يا أخي يا سمير أين أنت؟ فلم يرد عليّ أحد... الحقيقة ما كان معه حق... يبدو أن الأخ قد مات موتاً كاملاً... يعني الذي له قصيدة مرسلة للنشر يجب أن يحسب حسابه ولا يموت موتاً كاملاً، حتى يتمكن من الردّ على صوت صديق مثلي. ثم قلت لنفسي من حق أهل المقبرة أن يسمعوا القصيدة ويعرفوا أن واحداً منهم يكتب الشعر. بعدها أخرجت الجريدة وفردتها وبدأت القراءة. ولكنني لم أقدر، فقد كانت العتمة عميقة... أشعلت كومة الكبريت التي أحملها. لم يرد أحد عليّ... صرخت على واحد من آل «الكعدة» من أصحاب حمار «الشباب»... ثم اكتشفت الحقيقة.

المقبرة التي دفن فيها صديقي الشاعر «سمير ددم» غير هذه المقبرة. أحببت أن أدخن سيكارة. التدخين بالمقابر حلوى، والواحد

يجسّ بأن كلّ شيء في المقبرة يدخن: العظام والتراب والليل... وعلى باب المقبرة لم تكن قد وضعت لافتة تحذر من مضار التدخين، وانتهت... كانت الجريدة التي معي تدخن... رميته بخوف... ثم بحثت عن سيكارة في المقبرة، فلم أجد. لو تسمح يا أخ... هات من عندك سيكارة.

ردّ السائق بغضب: «ما معي»... ثم ضغط على المكابح فتوقفت السيارة فجأة وارتدّ جسدي إلى الخلف ارتداداً عنيفاً.

- خير إن شاء الله... صار شي؟

- ما صار شي لو سمحت أعطني الأجرة.

- هل وصلنا؟

- لم نصل ولكنني أريد الأجرة.

- خّلينا حتى نوصل وبعدها نأخذ الأجرة ووفوقها كأس عرق وحبّة مسك.

- أعطني الأجرة بدون حبّة مسك، وإلا فلن أتابع الطريق.

بعد أخذ وردّ بيني وبين السائق تحدّث السائق عن أولاد الحرام الذين يسكرون ولا يدفعون، وقال بأن منتصف الطريق هو الذي يحل المشكلة. ثم طرح ثلاثة شروط: الدّفع، أو النّزول، أو العودة إلى أقرب مخفر للشرطة. وقد طُرحت هذه الشروط بعد أن تأكّد السائق بأنني من فصيلة أولاد الحرام الذين لا يقدرّون على الدّفع. لكنّ أن تصل الأمور إلى هذا الحدّ، وي طرح عليّ السائق إنذاره اللّثيم الذي لا يقلّ تعتاً وعوراً عن إنذار «غورو» جنرال الاحتلال الفرنسي، فقد ركبتني حالة من الاعتزاز العنيف رددت فيه على الإنذار ردّاً لا هوادة فيه. فرفضت الدّفع لاستحالتّه، ورفضت النّزول بسبب البرد والفيافي، وقبلت بالخيار الثالث. ثم بدأت أفكر... الشرطه تمسك بالنّاس، والنّاس يعودون للجذور ليتمسكوا بالأرض، فتخاف الأرض وتتوقّف عن الدّوران، ثم يتحقّق الأمن والاستقرار وتتعالى الإنذارات وسائقو السيّارات.

في طريق العودة لأقرب مخفر، شعرت بسلام غريب وتمنيت أن يتعنّت الضّابط المناوب في مخفر الشرطة، فأتعرّض للاعتقال والزّجّ في غرفة الحجز، لأمضي بقيّة ليلي قرب جدار وباب، بعيداً عن برودة التّمائيل وفراغ السّاحات والأولاد. وقد حاولت أن أبحث في الذّكرة عن أشياء توجّج غضب الضّابط المسؤول ليتمسك بي، وبحقّ رغبات أمي... فتذكّرت بيتين من الشعر ألفهما صديق حيّ، فيها حماسة وسجون. ثم مددت يدي إلى علبة الدّخان التي تخصّ السائق فاستللتها من فوق واقية أشعة الشّمس، وأخرجت لفافة وضغطت على الولاعة الحرارية بعصبية ثم أشعلت السيّكارة

وعببت منها نفساً عميقاً. . . فإدام الأموات يدخنون فلماذا لا يدخن الأحياء أيضاً؟ لقد كان الدخان العميق يتصاعد من قصائد صديقي الشاعر الذي واريته التراب منذ عشرة أيام. ليت الدخان يتصاعد مني كما يتصاعد من القصائد حتى يرتاح الأولاد وسائقو منتصف الليل، وتخسر الساحة شجرتها العارية.

بعد الكثير من الليل والالتفاف والدوران، توقفت السيارة أمام غرفة اسمتية ملحقة بواجهة مبنى كبير. ترجل السائق وتحدث بضع كلمات مع الرجل المناوب في غرفة الاستعلامات الاسميتية. ثم جرى اتصال هاتفي، فحركة باتجاه السيارة حيث تم استدعائي لمقابلة الضابط المناوب في الغرفة التي تجاور متاهة من الممرات. حين وصلت ودخلت، طرح علي الضابط المناوب أسئلة أبوية ذكرني بالأسئلة التي أ طرحها على أولادي في أوقات صحوي. وعندما أتممت الإجابة على الأسئلة، نهض الرجل وقال للسائق «خذ غريمك إلى مخفر للشرطة، نحن غير متخصصين بمثل هذه المخالفات». ثم قعد على كرسيه وانكب على الطاولة فوق كتاب. عندها تذكرت الساحة والبرد الذي يطول كل شيء، فانتقلت إلى الخطوة التالية - وهي مرحلة إلقاء الشعر - فرفعت كفي وبدأت بالإنشاد:

إنَّ السَّجُونَ وإن تطاول شأنها  
ألفيتها قيداً على الجلاذ  
الماء والصَّحراء من أجدادنا  
وكذا العصا من جملة الأجداد\*

بعد أن انتهيت من إلقاء الشعر رفع الضابط المناوب رأسه عن الكتاب وطلب مني إعادة الإنشاد فاعدت. ثم طلب مني بطاقتي الشخصية فناولته البطاقة. . . فسجل بعض المعلومات، ودون البيتين بعد أن كررتها على مسامعه إملاء، ثم نهض مودعاً.

عندما خرجنا من المبنى أسرع باتجاه السيارة ودخلتها قبل السائق وقعدت في مكاني منتظراً من السائق إيصالي لمخفر للشرطة، من أجل إكمال القصاص.

- تفضّل انزل - صاح السائق مزعجراً.

- ومخفر الشرطة؟

- ما عدت أريد منك شيئاً.

- ولكنني أريد.

(\*) البيتان الشعريان في النصّ للمؤلف

- ماذا تريد؟

- أريد أن توصلي إلى الساحة.

- أية ساحة؟

- الساحة عند الفندق السياحي.

- طيب - ثم أقلعت بنا السيارة.

- هل تعرف؟ - قال لي السائق - لقد أعجبني صوتك وأنت تقول

الشعر، هل تكتب الشعر؟

- أبداً. . . هذان البيتان من تأليف صديق لي.

- مات أيضاً؟

- لم يم.

عندما اقتربنا من الساحة توقفت السيارة، ونظر إلي السائق. . .

ففهمت ومددت يدي وفتحت باب السيارة ثم انقضضت باليد الأخرى على علبة الدخان التي تخص السائق. . . الأشجار تدخن في الليل. . . وفي الساحات العامة أيضاً.

- معك كبريت؟ سأل السائق.

- معي كبريت كثير. . . لأنني أحسب حساباً للنوم في الساحة - ثم

أغلقت الباب.

\*\*\*

عندما دخلت حرّم الساحة وبهاءها وبردها، ذهبت إلى التمثال، وابتلعت إليه: «أيها السيد، أعطني روحك وخذ روحي. . . أعطني صلابتك وخذ معرفتي». . . ثم قعدت على الأرض مثل بوذا نحيل وبدأت بإشعال الحرائق مثل بائعة الكبريت، والضوء والدخان يتصاعدان من روحي وأصابعي. . . وبعد أن أتيت على آخر السجائر وامتلأت رثائي بالبرد والرّماد، غفوت، متكوماً على نفسي مثل تمثال مصاب بالتحجر في خاصرته.

في البرد والليل العميق شاهدت أُمّي في الحلم راكضة نحوي. وعندما اقتربت أشارت بإصبعها إليّ، فتقدّم رجال مدججون وعبروني وذهبوا إلى التمثال لاقتلاعه، وعند ذلك صرخت أُمّي: «التمثال ليس ولدي، ولدي نائم أمامه». . . فترجع الرجال المدججون في اتجاهي واقتلعوني من جذوري دون أن ينتهبوا للنداءة التي تركها جسدي على الأرض - نداءة لا تقدر أن تتركها التماثيل عندما تتعرض للاقتلاع المفاجئ - ثم شعرت بأنني أهوي دون أن أتمكن من تحديد الجهة والمكان. وكنت أحس أن روحي لا تليق إلا بالجحيم لأتخلص فيها من الوحدة والبرد، ولأسمع فيها استغاثات الحرائق وهي تكتوي ببرودة جسدي وغرابة دخاني. وشعرت بأنني

أطير. ولم يكن صراخ أُمِّي بحوزتي، ولا أخيلة وجوه أولادي...

عندما دخلتُ الجحيم وجدتُ الكثير من الكتب، وعدداً كبيراً من الناس وقد ألقوا برؤوسهم على كتب مفتوحة تحتها وناموا والدخان يتصاعد من أرديتهم وأطرافهم. ثم عبرتُ إلى البرزخ الآخر، بلمحة عين أنستني بردي وتكومٌ روحي... وفي صدر البهو كانت طاولة وفوقها وربما خلفها أو تحتها... رجلٌ. تقدّم الرجلُ مواسياً: «اطمئنْ لن يكونَ بردٌ بعد اليوم. لقد أعدتُ للشعر مجده. لكنك أسلمتَنا للحيرة... لقد انشغلتُ أجهزتنا طويلاً بمعرفةِ قائل البيتَيْن الشعريَّين اللّذين ألفتيهما على مسامع الطاولة قرب الضابط المناوب.»

- آية مسامع... وأي ضابط مناوب؟ - تساءلت مختاراً.

- من حقك أن تستغرب - قال الرجل... إننا نحاول أن نؤلف مجلداً ضخماً (انسكلوبيديا) عن الأدب الذي يهتم بالسجون. ولذلك فعندما نسمع شيئاً مكتوباً عن السجون نبحت باهتمام عن اسم القائل والمناسبة. وأنت أطلقت البيتَيْن دون أن تحدّد شيئاً... هل تكتب الشعر؟

- أنا لا... والشعر الذي ألفتيه ليس لي.

- من هو قائل البيتَيْن إذا؟

- أي بيتَيْن؟

- يبدو أنّ البرد مازال يعوق قدرتك على التذكّر... يمكنك أن تذهب وتعود إلينا لتخبرنا عن اسم الشاعر... ونحن لا ننوي الإضرار بأحد. المهم خدمة العلم وإتمام الموسوعة التي نؤلفها. وحتى نتذكّر جيداً سألقي على مسامعك البيتَيْن... لقد ورد فيهما، كما تلاحظ، حديثٌ عن الأجداد وأنّ من حق الأجداد أن يعرفوا إبداعات أحفادهم. لا تحاول أن تجهد نفسك... لديك من الوقت ما يكفي للتذكّر.

ثم غابت التفاصيل عن متناول يدي. وشعرت بالوحدة، وبدأ البرد يتسرّب إلى مفاصلي، وهو ما أنعش ذاكرتي... فتذكرت الشعر واسم قائله والمناسبة. ولكن هل يعقل أن أصرّح باسم صديقي الشاعر بعد أن صرّحت بشعره؟... وهل يمكن لصديقي الشاعر أن يغفر لي، لأنّ كتابي لاسمه سيبعد اسمه عن الوجود في الموسوعة؟ لابد أن يغفر لي... ولذلك قررت أن أنسب البيتَيْن الشعريَّين

لصديقي الشاعر الذي مات رغم أنّه لم يقلها... فمن حقّه بعد موته أن تفوق شهرته أضرابه من الشعراء الأحياء، ليتمكّن الدارسون من التعرّف إليه والعودة للاهتمام بإبداعاته وتدرجات الزرقة على جلده وروحه.

\*\*\*

في اللقاء الثاني مع الرجل الذي لا يمكن تحديد موقعه من الطاولة، أخبرته باسم الشاعر الميّت قائل البيتَيْن وقلت له إنّهُ مات منذ عشرة أيام، وأنّ الصحيفة الأدبية في العاصمة قد نشرت القصيدة بعد وفاته.

- ليس في دائرة اهتمامنا البحث عن شعر الأموات لكنني سأسعى بكلّ جهد لإدخاله في الموسوعة، تكريماً لعظامه الطرية.

خلال ذلك أسعفتني الذاكرة، فتحدّثت للرجل عن الصحيفة والمقبرة وزيارتي الأخيرة لصديقي لأقرأ عليه القصيدة. وانتهى اللقاء. ورجعت إلى الطاولة الوحيدة والكتاب المفتوح حيث يمكنني أن أضع رأسي وأنام.

في اللقاء الثالث مع الرجل المسؤول عن إنجاز الموسوعة، أخبرني بفرح أنهم تمكّنوا من معرفة قائل البيتَيْن الشعريَّين الحقيقي، وهو لم يمِت كما ذكرت، فتساءلت: كيف؟

- ذهبنا إلى بيت الشاعر المتوفى وأعجبنا بمكتبته وثقافته... وحاولنا أن نجد في مؤلفاته ما يفيدنا... وقد وجدنا من جملة ذلك القصيدة التي أطلقتها في الليلة الماضية ووجدنا اسم صاحبها مكتوباً عليها وبجهد قليل تمكّننا من اعتقاله للتعرف عليه وعلى إبداعاته. لقد قدّمت لنا من خلال صديقك الذي مات خدمة لا تعوض.

في صبيحة اليوم التالي استيقظت، وتفقدت نفسي وبردي، فلم أجد الساحة ولا التمثال الحجري ولم ألح حركة الناس. كنت متكوّماً في غرفة عارية وحولي الكثير من عيدان الثقاب المطفأة... وعندما رفعت رأسي وجدت صديقي الشاعر قربي... كانت الوحدة والبرد قد ذهبا به بعيداً ولم يكن قادراً على الردّ على أسئلتي. فاقتلعت نفسي من سطوة جسدي وعظامي وأصدقائي وخرجت من الجدار... ورحت أتساءل: كم عوداً للكبريت يمكن للشجرة الغريبة أن تكون؟

سوريا

## حلم السبيل \*

## مصطفى الكيلاني

يُقضي الرجل «م» ساعتين من المشي في كُل يوم. تنطلق الجولة من باب العمارة الخربة وتنتهي قبالة أحد الأزقة.

يوم الأحد. يكون السير فجراً. الاثنين صباحاً. . . السبت تنقضي الجولة بسهرة خمرية في نزل فاخر.

يسأل الطفل أباه «م»: لِمَ السيرُ في زحمة الطريق طوال أيام الأسبوع وفي أزمّة مُحَدّدة؟

يُطرق الأب مُفكراً ويُطبق على المكان صمّت ثقيل. تبدأ الجولة في كل يوم بحلم مبتور: شيخ يلبس عمامة ويمسك قلماً من القصب وأمامه دواة وورقة حُطت عليها أسطر لا يتبين منها الحالم إلا «قُدّر له. . . ما كان ليكون. . . فتَح. . . فتَحاً. . .»

محمد الزهروني اسم ولقب تردداً على لسان الرجل «م» في صبيحة ليلة الحلم. . . تذكر حديثاً قديماً لجذته عندما كان في بدء الشباب ورد فيه ذكر الاسم واللقب مع وصف موجز لبعض صفات المُسمّى. . . لحية كثة بيضاء وعمامة وعينان ضيّقتان ووجه مُشربّ بالحُمرة وبعض التواء في الأسنان العليا وشفة سفلى غليظة. . . كأنه سمع جذته في الحلم تقول: سِرْ في شارع باب البحر وستجد منزل الشيخ في زقاقٍ فرعيّ هناك. . .

مرّ على شقق العمارات والمنازل السفلية باباً باباً. . . ترقب خروج السكّان من بُيوتهم واجداً واجداً. . . ولكن الأزمّة لم تتغير. . . حيطان عالية ولافتات مكتوبة باللغتين العربية والفرنسية ومعلقات الإشهار وروائح البنزين والزيت المقلّي وأطعمة منتصف النهار وضجيج السيارات والباعّة تُخفي حقيقة يُريد «م» أن يعلم تفاصيلها. . .

هذان منتصف الليل. امرأة سمراء فارعة الطول، تلبس بنطلون «دجينز» وقميصاً أصفر، تُصانك الزحمة، ثم تندفع إلى الرصيف المقابل ويتراءى وجهها في شحوب ضوء الفانوس البلديّ قطعة من الرعب. . . عين بلا أشفار وأخرى نصف مُغمضة وجبين بارز وفم ضيق وأنف دقيق الأزنية. تهول المرأة بعيداً عنه ثم يتلعها أحد الأزقة. . .

المكان نفق. باب مخلوع. سقيفة بيتٍ هَرم. غرفة مستطيلة

(\*) «حلم السبيل»، عنوان قصّة كتبتها منذ سبعة أعوام، تقريباً، وقد وُحِدْتُني مُضطراً إلى إعادة العنوان وإن كان هذا النصّ معابراً للنص القصصي الأوّل معايرة تامّة

يتوسّطها سرير عليه حبات مُسبحة مُتناثرة وسروال «دجينز» وملابس نساء داخلية وخارقة مُلطّخة بالدم والكحل. وفي الجدار المقابل صورة جسد أنثوي نصف عار، الثديّ الأيمن إلى الأعلى تمسك بحلمته أطراف السبابة والوسطى والإبهام، والشعر مسدل على كتفي عاريتين، والرأس مُنقشع، وبين الفخذين قطعة قماش حبري، والقدمان على أهمة الوقوف، وفي الجدار الآخر صورة شمسية مُضخّمة تكسر زحاجها؛ كأنها للشيخ الزهروني وإن لم تظهر بوضوح: عمامته ولحيته الكثّة البيضاء وعيناه الضيّقتان الصّارمتان. . .

شُرّخ هناك في زجاج النافذة المقابلة يقسم المشهد الخارجيّ إلى نصفين: بقع سحاب وأغصان شجرة عجوز وفراخ الحائط تمرّ في لمح البصر.

يعلم «م» أن الأيام تمضي وعقارب الساعة تدور، و«الزهروني» يقضي آخر أيامه في منزل مهجور داخل زقاق في مكانٍ غير معلوم يُستحّ بكلمات لا يفهمها إلا الأنقياء.

الشارع طويل. يوم الأحد فجراً. رذاذ خفيف. ريح شتوية تكسّس الأرض. دكاكين «اللّيلالي» و«الفطائر» والمقاهي خالية إلا من سكارى ليلة السبت.

يشقّ «م» طريقه في أنجاء مُعاكس للريح الصقيعية. يرمقها في زحمة الليل تهول بقامتها الفارعة. . . يتمنى أن لا تلتفت إليه. . . لا يتمالك نفسه، يندفع في ملاحقتها. . .

تلتفت إليه. عين بلا أشفار والأخرى نصف مُغمضة وجبين ناتق وفم ضيق يبدو أنه أورد وذقن دقيق يعلوه احمرار. . . نوافذ الشقق مُقفلة، وخيوط الرذاذ تُعابث فوانيس الشارع الطويل، وصاحبة بنطلون «الدجينز» تركض لاهثة كقطة مزيلة يداها خطراً ما. . . تختفي في مُعرج ثم ينحسر ظلام الفجر بتؤدة ليولد صباح ميت.

يوم الاثنين صباح شتوي يعجّ بحركات العمّال والمُوظفين والطلّبة وتلازمة الابتدائي والثانوي والحافلات والسيّارات. . . المطر غزير. الحيطان المُبلّلة ترتعش ألوانها وأشكالها في زحمة مشهد رماديّ يمتد من أسفل الأرصفة وأحوال البالوعات الفائرة إلى الأعلى، حيث السحب الذّاكنة وحيوط المطر نبأ ترشق جثة النهار الوليد. . . أخبار الثامنة حروب، دمار، الدولار، القُبعات الزرقاء، الأطفال يُقتلون. . . اعتاد «م» أن يتناول قهوته الصّاحية جذو المذايع ليستمع بانتباه إلى أخبار العالم. محاولة انقلاب فاشلة. الأمم المتّحدة. مجلس الأمن. المساواة بين جميع الأمم. أطفال العراق. حقّ الملكية.

الانتزاع واجب. المحكمة تقرّ حقّ التّسوّل في الولايات المتّحدة الأمريكيّة. تهبّ على المدينة ريح شتوية باردة. الطريق إلى «محمد الزهروني» مجهولة. مطر وأحوال وأزقة ملتوية وواجهات بلّورية

وسيارات ومارة وأطفال المدارس والنساء يتسارعون بلا وجهة.  
الشارع طويل.

الثلاثاء العاشرة صباحاً. رذاذ خفيف وهبات نسيم شتوي. يسير «م» من رصيف إلى رصيف. تمر أمامه بقامتها المتوسطة امرأة في الثلاثين، تلبس معطفاً أسود... تلتفت إليه... تبسم. أنوثة قاتلة... لا يتردد... يُبَادِرُهَا بِالتَّحِيَّةِ تَرَدُّدٌ عَلَيْهِ بِابْتِسَامَةٍ عَرِيضَةٍ بِيضَاءٍ فِي لَوْنِ الْحَلِيبِ... يدعوها إلى كأس حليب دافئ في مقهى صغير... العينان سوداوان بأشفار طويلة والشففتان قرمزيتان والشمامة على الحنك الأيسر في الأسفل والأصابع مرمرية، وباليدي اليسرى خاتم مُقَبَّبٌ... تنسكب الدقائق كخيوط المطر خلف الزجاج المقابل... يدعوها إلى جولة تحت المطر... لا تُمانع... تُمسك بيده في الشارع الطويل... يضغط على يدها... تبسم... العينان سوداوان والشففتان قرمزيتان والرقبة مرمرية والدفة ينزوع في حلقه وأحشائه وجعاً لذيذاً خافتاً كأنه النار تُشْرِفُ عَلَى الرَّمَادِ... يدعوها إلى شقته... لا تُمانع... تبسم... تجلس على حافة السرير... تسأله عن سبب إعراضه عن الزواج... لا يُجيب... تبسم... يتدثر بها... تتدثر به... الشفاء... ثديان مرمریان مُجَنَّحَانِ يَهْمَانِ بِالْإِنْدِفَاعِ خَارِجَ الْقَفْصِ... تتشابك الأيدي والسيقان وترتفع الأنفاس في أصوات من التشنج كأنها البكاء المُتَقَطِّعُ.

الشارع طويل... الأربعاء منتصف النهار... بردٌ شتوي يكاد يُذْمِي الوجوه... السماء شحيحة... لا مطر... أمام مقهى «الأحباب» يجلس طفل في السادسة وحذوه مطرية صغيرة ومحفظة... يبكي أو يتظاهر بالبكاء... يفرك عينيه مراتٍ عديدة... يسأله «م» عن سبب البكاء... يجب باقتضاب أنه أصابع الطريق إلى المدرسة... في وجه الطفل ملامح غريبة... عينان ضيقتان سوداوان وابتسامة مُتَخَابِثَةٌ كَأَنَّهَا لِشَيْخٍ فِي الثَّعْثِينَ وَعَلَى الشَّفَتَيْنِ أَثَرُ شُكْلَاطَةٍ... يدعو «م» إلى البحث عن المدرسة... لا يُمانع... الشارع مكتظٌ بالمارة وشرط السيارات يمنع المترجلين من العبور إلى الحافة الأخرى رغم الإشارة الضوئية الخضراء... الشارع يخرُ من الأجسام المتقلبة والأصوات والروائح...

فكر «م» في صاحبة السروال «الدجيز»... قد تظهر... «قُدِّرَ لَهُ»... ما كان ليكون... فَتَحَ... فَتَحَ... لم ينس ذلك الحلم: شيخ في الثَّعْثِينَ يلبس عمامة وُيَمْسِكُ قَلَمًا مِنَ الْقَصَبِ وَأَمَامَهُ دَوَاةٌ وَوَرَقَةٌ خُطَّتْ عَلَيْهَا تِلْكَ الْكَلِمَاتُ... حاول «م» المرور بين السيارات المتلاحقة... كاذ يُدَّاسُ، ارتفعت أصواتُ المُنْهَاتِ وَالْمَكَابِحِ وَانْقَضَى الْمَشْهَدُ بِفِرَارِ الطِّفْلِ...

الشارع طويل... الخميس منتصف النهار... هي بمعطفها الأسود وشففتيها القرمزيتين وعينيها الليليتين الواسعتين وجبينها الملائكي تمشي ومعها ذلك الطفل بابتسامته المتخابثة وعينه الضيقتين

السوداوين... يُبَادِرُهَا بِالتَّحِيَّةِ... يسير معها إلى مدرسة آخر الشارع الفرعي القريب من مقهى «الأحباب»... يختفي الطفل في زحمة الساحة... يُمسك بيدها وُيَمْسِكُ بِيَدِهِ... يدعوها إلى كأس شاي في مكان مُرِيحٍ... لا تُمانع... يَهْمُ بِاسْتِدْعَائِهَا إِلَى شَقَّتِهِ، وَلَكِنْ تَحْصِلُ الْمَفْاجَأَةُ: تَعْلَمُهُ بِأَنَّهَا حَامِلٌ فِي الشَّهْرِ الرَّابِعِ وَتَلْبَسُ مَعْطَفَهَا عَلَى عَجَلٍ وَالدَّمُوعُ تَبْلُلُ وَجْهَهَا وَتَدْعُهُ قِطْعَةً بَارِدَةً مِنَ الْمَرْمَرِ...

كان المطر غزيراً والرياح شتوية عاصفة في مشهد رمادي... المقهى رَجْمٌ، والجنين قطعة صغيرة من اللحم الأدمي حمراء في لون الدم المتجمد، والزجاج السميكة رداء مشيمة، ودخان السجائر شعيرات رقيقة بدأت تكسو الجمجمة، وهمسات الجالس من العاشقين والعاشقات أنباض قلب في حجم حبة القمح...

الشارع طويل... الجمعة الثالثة بعد الزوال... سماء مُقْفَرَةٌ رَمَادِيَّةٌ... لا مطر... المقاهي والمساجد وواجهات المتاجر وقاعات السينما حزينة... وجوه المارة ظلال ميتة...

تمضي الساعات بطيئة إلى أن يعلو في السماء أذان العشاء وصفير عاصفة رملية، ولا مطر...

الشارع طويل... السبت العاشرة مساءً... ليلة شتوية باردة... يجلس «م» في حانة بأحد الفنادق الفاخرة... الموسيقى هادئة... ضوء أحمر خافت يغطي الأشياء والوجوه... على الطاولة قوارير الجعة ومرمدة وأعقاب سجائر... كل الوجوه والأشياء ترتعش... الحيطان، الضوء الأحمر الخافت، الديسكو، الأجساد، الوجوه الراقصة، العرق، القيثارة... تموج الحانة بما فيها... يتذكر «م» صاحبة المعطف الأسود... يتمنى لو يتحول المكان إلى سرير رحب وتختفي كل الوجوه كي تُعَادَ مِلْحَمَةُ الْعُنَاقِ الْحَمِيمِ... يضيق المكان وتنقلب الأصوات الموقعة إلى جلبة... يفيض حزن ذلك الخميس... يود أن يراها... الجنين حُلْمُهُ الْجَدِيدُ... يُلْمَحُ بَيْنَ التَّقِيطِ وَالْإِعْمَاءِ طَاوِلَةٌ فِي أَقْصَى الْحَانَةِ يَجْلِسُ حَذُوهَا طِفْلٌ، ذَلِكَ الطِّفْلُ بِابْتِسَامَتِهِ الْمُتَخَابِثَةِ وَعَيْنَيْهِ السُّودَاوَيْنِ، وَعَلَى يَمِينِهِ صَاحِبَةُ الْمَعْطَفِ الْأَسْوَدِ وَالْعَيْنَيْنِ اللَّيْلِيَّتَيْنِ وَالشَّفَتَيْنِ الْقَرْمَازِينَتَيْنِ، وَعَلَى يَسَارِهِ صَاحِبَةُ الْبَنْطُلُونِ «الدجيز» والوجه القبيح ويدها صورة شمسية مُضْخَمَةٌ فِي إِطَارٍ مِنَ الْحَشَبِ الْمُنْمَنَمِ خَلْفَ زَجَاجِ كَأَنَّهَا لِلشَّيْخِ مُحَمَّدِ الزَّهْرَوِيِّ...

تتسارع دقائق قلبه في الجلبة وتكاد تكتسحه موجة نَعَاسٍ... يرفع رأسه ويفتح عينيه في آخر محاولة تَبْقَظُ... يُبْصِرُ وَجْهَهَا الْمَلَائِكِيَّ وَابْتِسَامَةَ طِفْلَةٍ رَضِيعَةٍ وَوَقَارَ شَيْخٍ فِي الثَّعْثِينَ... ثُمَّ يَعَاوِدُهُ ذَلِكَ الْحَلْمُ: شَيْخٌ يَلْبَسُ عِمَامَةً وَيَمْسِكُ قَلَمًا مِنَ الْقَصَبِ وَأَمَامَهُ دَوَاةٌ وَوَرَقَةٌ خُطَّتْ عَلَيْهَا أَسْطُرٌ لَمْ يَتَبَيَّنْ مِنْهَا إِلَّا «قُدِّرَ لَهُ»... مَا كَانَ لِيَكُونَ... فَتَحَ... فَتَحَ...

نوس

في هذه الزاوية، تفتح «الأداب» نفسها على ذاكرتها، فتعود إلى ماضيها، تكشف مفارقه، وعلاماته المضيئة، وهناته، وملاحمه، وآماله، وإحباطاته. وإذ تعود إلى ذلك الماضي، فإنها تسعى إلى وصل أجزائها، بالاغتناء من تجاربها، دون أن يعني هذا بالضرورة إثارة ما سلف منها على ما خلف، ولا جلد ذاتها على ما قصرت في القيام به أربعين عاماً أو تزيد. إن ذاكرة «الأداب» ليست إلا ذكريات جيل عربي على مشارف

القرن الحادي والعشرين، يكشف أيامه الماضية - بما فيها من عزيمة وشباب وأحلام وجوح ونجاح وإخفاق - على خلفه أو مجاليه الجدد. وقد يُعلق صاحب المجلة أو مدير التحرير أو طرف ثالث على بعض ما جاء فيها، نقداً أو نقضاً أو تميناً أو إضاعة. وسوف ترصد «الذاكرة» أهم القصائد، أو المقالات، أو القصص القصيرة، أو الأبحاث النقدية، أو التمثيلات القصيرة، أو النصوص الشعرية، التي كان لها وقع في الساحة الثقافية العربية آنذاك، أو صار لها مثل هذا الوقع اليوم.

محطتنا الثانية تعود إلى «الأداب» قبل ستة وعشرين عاماً تماماً. ففي عدد «الأداب» لشهري تموز وآب (يوليو وأغسطس) عام ١٩٦٧، نشر الشاعر نزار قباني قصيدته «هوامش على دفتر النكسة». فلنترك الشاعر يحدثنا عن وقع القنبلة، وذلك في كتابه قصتي مع الشعر، وقد اقتطفنا مقاطع دالة منه، هي تلك التي تقع بين صفحتي ٢١٠ و ٢١٩، وصفحتي ٢٣٦ و ٢٤٣؛ علماً أن المقاطع الأخيرة لا تكتفي بعرض ملامح من انعكاس الهزيمة في وجدان المثقف الحزيراني، وإنما تتخذ كذلك موقفاً مؤيداً من تعامل الرئيس جمال عبد الناصر مع المثقفين بشكل عام - وهو الموقف الذي اتخذته كذلك كوكبة من المثقفين، وعلى رأسهم رجاء النقاش - كما تدين المثقف الحقود النمام الذي يستخدم السلطة سلاحاً في وجه زملائه المثقفين.

س. س. إ.

## ذاكرة الآداب - ٢



# هوامش

## على دفتر النكسة

### نزار قباني

- ١ -

أنعي لكم، يا أصدقائي، اللّغة القديمة ..  
والكتب القديمة ..  
أنعي لكم  
كلامنا المثقوب كالأحذية القديمة ..  
ومفردات العهر، والهجاء، والشتيمة  
أنعي لكم ..  
أنعي لكم ..  
نهاية الفكر الذي قاد إلى الهزيمة ..

- ٢ -

مالحة في فمنا القصائد  
مالحة صفائر النساء  
والليل، والأستار، والمقاعد  
مالحة أماننا الأشياء

- ٣ -

يا وطني الحزين  
حوّلتني بلحظة ..  
من شاعر يكتب شعر الحب والحنين  
لشاعر يكتب بالسكين ..

- ٤ -

لأن ما نُحِسُّه  
أكبر من أوراقتنا ..  
لأبد أن نخجل من أشعارنا ..

- ٥ -

إذا خسرنا الحرب .. لا غرابة  
لأننا ندخلها  
بكل ما يملكه الشرقي من مواهب الخطابة  
بالعثرات التي ما قتلت ذبابة  
لأننا ندخلها ..  
بمنطق الطلبة والربابة ..

- ٦ -

السُر في مأساتنا ..  
صراخنا أضخم من أصواتنا ..  
وسيفنا أطول من قاماتنا ..

- ٧ -

خلاصة القضية  
توجز في عبارة  
لقد لبسنا قشرة الحضارة  
والروح جاهليّة ..

- ٨ -

بالنأي والمزمار  
لا يتحدث انتصار ..

- ٩ -

كلّفنا ارتجالنا  
خمسين ألف خيمة جديدة

- ١٠ -

لا تلعنوا السّاء  
إذا تخلّت عنكم .. لا تلعنوا الظروف  
فالله يؤي النصر من يشاء  
وليس حدّاداً لديكم يصنع السيوف

- ١١ -

يوجعني أن أسمع الأنباء في الصّباح  
يوجعني  
أن أسمع النّباح ..

- ١٢ -

ما دخل اليهود من حدودنا ..  
وإنما ..  
تسرّبوا كالنمل .. من عيوبنا ..

- ١٣ -

خمسة آلاف سنة  
ونحن في السرداب ..  
ذقونا طويلاً ..  
نقودنا مجهولة ..  
عيوننا موائ الذباب  
يا أصدقائي  
جربوا أن تكسروا الأبواب ..  
أن تغسلوا أفكاركم، وتغسلوا الأنواب ..  
يا أصدقائي ..  
جربوا أن تقرأوا كتاب ..  
أن تكتبوا كتاب ..

أَنْ تَزْرَعُوا الحُرُوفَ، والرُّمَانَ، والأَعْنَابَ  
أَنْ تُبْحِرُوا إِلَى بِلَادِ التَّلْجِ والضَّبَابِ  
فَالنَّاسُ يَجْهَلُونَكُمْ ..  
فِي خَارِجِ السَّرْدَابِ ..  
النَّاسُ يَحْسَبُونَكُمْ  
نَوْعاً مِنَ الذَّنَابِ ..

- ١٤ -

جَلَدُونَا مِثْلَ الإِحْسَاسِ  
أَرَوْنَا تَشْكُو مِنَ الإِفْلَاسِ  
أَيَّامُنَا .. تَدُورُ بَيْنَ الزَّارِ، وَالشَّطْرَنِجِ، وَالتَّنَاسِ  
هَلْ «نَحْنُ خَيْرُ أُمَّةٍ قَدْ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ؟»

- ١٥ -

كَانَ بَوَسَعِ نَفْطُنَا الدَّافِقِ فِي الصَّحَارِي  
أَنْ يَسْتَحِيلَ خَنْجَرًا مِنْ لَهَبٍ وَنَارٍ ..  
لَكِنَّهُ،  
وَاحْجَلَةَ الْأَشْرَافِ مِنْ قَرِيشٍ

وَاحْجَلَةَ الْأَحْرَارِ مِنْ أَوْسٍ وَمِنْ نَزَارٍ  
يُرَاقُ تَحْتَ أَرْجْلِ الْجَوَارِي ..

- ١٦ -

نَرَكُضُ فِي الشَّوَارِعِ  
نَحْمَلُ تَحْتَ إِبْطَانِ الْحَبَالَا  
نَمَارِسُ السَّحْلَ .. بِلَا تَبْصُرٍ  
نَحْطُمُ الزَّجَاجَ وَالْأَقْفَالَا ..  
نَمْدُحُ كَالضَّفَادِعِ  
نَشْتُمُ كَالضَّفَادِعِ  
نَجْعَلُ مِنْ أَقْرَامِنَا أَبْطَالَا ..  
نَجْعَلُ مِنْ أَشْرَافِنَا أُنْدَالَا ..  
نَرْتَجِلُ الْبَطُولَةَ ارْتِجَالَا

نَقْعُدُ فِي الْجَوَامِعِ

تَنَابِلًا .. كُسَالَى

نُشْطِرُ الْأَبْيَاتَ .. أَوْ نَوَلِّفُ الْأَمْثَالَا ..

وَنَشْحَذُ النُّصْرَةَ عَلَى عَدُونَا

مِنْ عِنْدِهِ تَعَالَى ..

- ١٧ -

لَوْ أَحَدٌ يَمْنَحُنِي الْأَمَانَ  
لَوْ كُنْتُ أُسْتَطِيعُ أَنْ أَقَابِلَ السَّلْطَانَ  
قُلْتُ لَهُ: يَا سَيِّدِي السَّلْطَانَ  
كَلَامُكَ الْمَفْتَرَسَاتُ مَزَقَتْ رِدَائِي ..  
وَعُخْبُوكَ دَائِمًا وَرَائِي  
عَيُونُهُمْ وَرَائِي ..  
أَنُوفُّهُمْ وَرَائِي ..  
أَقْدَامُهُمْ وَرَائِي ..  
كَالْقَدْرِ الْمُحْتَمِرِ، كَالْقَضَاءِ ..

يَسْتَجُوبُونَ زَوْجَتِي ..

وَيَكْتَبُونَ عَنْهُمْ أَسْمَاءَ أَصْدِقَائِي ..

يَا حَضْرَةَ السَّلْطَانَ

لَأَنْتِي أَقْتَرْتُ مِنْ أَسْوَارِكَ الصَّبَاءِ

لَأَنْتِي ..

حَاولْتُ أَنْ أَكْشِفَ عَنْ حَزَنِي وَعَنْ بِلَائِي

ضُرِبْتُ بِالْحِذَاءِ ..

هل كان عليّ يا ترى - انسجاماً مع منطقي الفني - أن أنتظر  
انحسار مياه الطوفان؟. وبالتالي هل كان على الأدب العربي،  
شعراً، ورواية، ومسرحية، أن يضع أعصابه في ثلاجة، حتى ترحل  
العاصفة، وتنحسر الغيوم الرمادية، وينبت للشجر المحترق أوراق  
جديدة(....)؟

نُشِرَتْ القصيدة أول ما نُشِرَتْ في مجلة الآداب اللبنانية. ولم أكن  
متأكدًا حين دَفَعْتُ القصيدة إلى الصديق سهيل إدريس أنه  
سينشرها. فخطّ سهيل إدريس القوميّ خطّ متفائل، وأحلامه  
العربية مشربة دائماً باللون الوردّي. لكن حين جاء سهيل إدريس  
إلى مكنتي ذات صباح، وقرأتُ له القصيدة صَرَخَ كطائر ينزف:  
أنشرها. . أنشرها. .

قلتُ لسهيل: إنّ القصيدة من نوع العبوات النّاسفة التي قد  
تُحرق مجلّته، أو تعرّضها للإغلاق أو المصادرة، وأنني لا أريد أن  
أورطه وأكون سبباً في تدمير المجلة.

نظر إليّ سهيل بعينين حزبتين تجمّعت فيهما كلّ أمطار الدنيا،  
وكلّ أشجار الخريف المتكسّرة، وقال بنبرة يمتزج فيها الألم الكبير  
بالصدق الكبير:

(...). إنّ حزينان كان ثمرة شديدة المرارة. بعضنا أكلها،  
وبعضنا اعتاد تدريجياً على مذاقها، وبعضنا تقيّها فوراً.

أنا كنتُ من الفئة الأخيرة التي أضربت عن الطعام، ورفضت  
الاعتراف بالجنين المشوه الذي طرحته رَجْمُ حزينان.

قصيدي «هوامش على دفتر النكسة» كانت المانيفستو الذي  
ضمّنته احتجاجي ومعارضتي(....)

كتبْتُ «الهوامش» في مناخ المرض والهذيان وفقدان الرّقابة على  
أصابعي. لذلك جاءت بشكل شحنات متقطّعة، وصدّعات  
كهربائية متلاحقة، تشبه صدّعات التيار العالي التوتّر. كما أنّها من  
حيث الشكل لم تكن تشبه أيّاً من قصائدي الماضية. كانت مثلي  
مبعثرة ومتناثرة كبقايا طائر الفينيقي.

إنّني لا أذكر أنّني كتبتُ في كلّ حياتي الشعرية قصيدة بمثل هذه  
الحالة العصبية والتّهيج.

التّهيج هو ضدّ الشعر. أنا أعرف ذلك، ولكنني أعترف لكم أنّ  
هذا قد حدث، وأنّني للمرّة الأولى أخالف تقاليدي الكتابيّة  
الصّارمة، وأتعامل مع الانفعال تعاملاً مباشراً.

أرغمني جندك أن أكل من حذائي ..

يا سيدي ..

يا سيدي السلطان ..

لقد خسرت الحرب مرتين

لأن نصف شعبنا

ليس له لسان ..

ما قيمة الشعب الذي

ليس له لسان؟

لأن نصف شعبنا

محاصر كالتمل والجردان

في داخل الجدران

لو أحد يمنحني الأمان

من عسكري السلطان

قلت له :

لقد خسرت الحرب مرتين

لأنك انفصلت عن قضية الإنسان ..

- ١٨ -

لو أننا لم ندفن الوحدة في التراب

لو لم نغرق جسمها الطري بالحراب

لو بقيت في داخل العيون والأهداب

لما استباح لحمن الكلاب ..

- ١٩ -

نريد جيلاً غاضباً

نريد جيلاً يفلح الآفاق

وينكش التاريخ من جذوره

وينكش الفكر من الأعماق

نريد جيلاً قادماً مختلف الملامح

لا يغفر الأخطاء. لا يسامح

لا ينحني. لا يعرف النفاق

نريد جيلاً .. رائداً .. عملاقاً

- ٢٠ -

يا أيها الأطفال

من المحيط للخليج ، أنتم سنابل الآمال

وأنتم الجيل الذي سيكسر الأغلال

ويقتل الأفيون في رؤوسنا ..

ويقتل الخيال ..

يا أيها الأطفال ، أنتم ، بعد ، طيبون

وطاهرون ، كاللدى والتلج ، طاهرون

لا تقرأوا عن جيلنا المهزوم يا أطفال

فنحن خائبون ..

ونحن ، مثل قشرة البطيخ ، تافهون

ونحن ، منحورون .. منحورون كالنعال ..

لا تقرأوا أخبارنا

لا تقبلوا أفكارنا

فنحن جيل القيء ، والزهرى ، والسعال

ونحن جيل الدجل ، والرقص على الجبال ،

يا أيها الأطفال

يا مطر الربيع ، يا سنابل الآمال

أنتم بذور الخصب في حياتنا العقيمة

وأنتم الجيل الذي سيهزم الهزيمة

«هوامش على دفتر النكسة» ، فهو معروف لدى كل من تابع وقائع  
المعركة في حينها .

إلا أنه يمكن تلخيص عناصرها الرئيسية بالنقاط التالية :

(١) أنا شاعر وهبتُ روعي للشيطان وللمرأة وللغزل الفاحش .

فلا يحق لي ، بالتالي ، أن أكتب شعر الوطنية .

(٢) أنا المسؤول الأول عن هزيمة حزيران ، بما كتبتُه ونشرته

خلال عشرين عاماً ، من شعر عاطفي ساعد على انحلال أخلاق

الجيل الجديد .

(٣) أنا في «هوامش على دفتر النكسة» سادي ، أعذب أمّي ،

وأرقص فوق جراحها .

(٤) أنا أثبتُ الهمم ، وأقتل الأمل ، وبالتالي فأنا عميلٌ أخدم

بكلامي مصلحة العدو .. ولذا يجب شطب اسمي من قائمة

العرب .

(٥) أنا لست وطنياً ، ولكنني أركب موجة الوطنية . وولادتي بعد

حزيران - كشاعر ثوري - ولادة غير طبيعية .

كل هذه التبعات والأوصاف والإدانات لم ترمني على الأرض . بل

إذا كان حزيران قد دمر كل أحلامنا الجميلة .. وأحرق الأخضر

واليابس ، فلماذا تبقى «الأدب» خارج منطقة الدمار

والحراق؟ .. هات القصيدة ..

وأعطيتُ القصيدة . وصدقتُ توقعاتي وتوقعاته ، إذ صودرت

المجلة ، وأحرقَتْ أعدادها في أكثر من مدينة عربية . وجلسنا في

بيروت ، سهيل وأنا ، نتفرج على ألسنة النار ، ونرثي لهذا الوطن

الذي لم تعلمه الهزيمة أن يفتح أبوابه للشمس وللحقيقة .

لكن «هوامش على دفتر النكسة» لم تستسلم للقمع والمطاردة ، بل

أخذتُ تتناسل كما تتناسل الأرناب بشكل خرافي : كل نسخة كانت

تلد عشر نسخ .. وازدهرت عمليات النسخ والطبع على آلات

الرونيو ( . . . )

وابتدأت ردود الفعل تأتي من كل مكان في الوطن العربي :

قبلاّت من هنا ، وشتائم من هناك .. أزهاراً من هذا ، وأشواك من

ذاك .. غزلٌ من صوب ، وطلقات رصاص من صوب آخر ..

تقديسٌ من فئة ، وتكفيرٌ من فئة أخرى ( . . . )

ويكاد يكون من المستحيل أن أستعيد الآن جميع ما قيل عن

على العكس، كنتُ أشعر أن قامتي تزدادُ طولاً، وأنني استطعت بقصيدي أن أحرّك الجهاز العصبيّ للأمة العربيّة، وأخرج العقل العربي من غرفة التّخدير (..).

لم يكن في نتيجتي عندما كتبتُ «الهوامش» أن أمارس تعذيب النفس، أو تعذيب الآخرين، ولا أن أسرق أضواء الكاميرا وأكسر مزارب العين حتّى أشتهر. ففي ساعات الحزن الكبير تنكسر كلّ الكاميرات.. ويصبح المجد باطل الأبطال.

ثمّ.. ما هو هذا المجد الذي يأكل من جثة التاريخ، ويتدّرع في ظل الموت والخرائب؟

كلّ ما فعلته هو أنني استقلتُ من وظيفة مغنٍّ في الكورس الجماعي، ورفضتُ نصوص الأناشيد التي كانت تجرّها الجوقة بشكل غريزيّ.

استقالي لم تقبلها القبيلة؛ إذ ليس من عادات القبائل أن تسمح لأولادها بالخروج على طاعتها ومناقشة آرائها بشكل علنيّ.

ليس من عادة القبيلة - أمة قبيلة - أن تقبل بمبدأ «النقد الذاتي»؛ فالصحراء شديدة الغرور، وشمسها سيف نحاسي لا يمتنع بأيّ جدلٍ أو حوار.

النقد الذاتي شيء مخالف للطبيعة العربيّة. وقناعة العربي بتفوّقه، وتميّزه، وسوبرمانيته، قناعة لا تُقهّر (..).

ولذلك لم يصدّق أكثر العرب قصيدي لدى نشرها للمرّة الأولى. صدمتهم صيغتها، ولغتها، وأفكارها، ونبرتها القاسية. كانوا قد أدمنوا «ديوان الحماسة» واستلقوا على وسائله المريحة. وكانوا واثقين من أنهم وحدهم يشربون الماء صرفاً «ويشرب غيرهم كدراً وطنياً».

وهنا حدث الانكسار الكبير بين ذكراهم وواقعهم، بين الحلم وبين التطبيق.

ولم تكن الشّظايا التي انغرزت في لحمي بعد نشر «الهوامش» سوى نتيجة طبيعيّة لتحطيم الرّجاج الملون في نفس الإنسان العربيّ، وسقوط مفهوم الوطنيّة بمعناه الديماغوجي والعشائري؛ هذه الوطنيّة التي كانت لا ترى ولا تسمع ولا تحفظ سوى بيت واحد من الشعر يمثّل التعصّب القبلي في أعلى درجاته:

وما أنا إلا من غُزَيّة.. إن غوث

غويث وإن ترشّد غُزَيّة أرشد..

إنني بكلّ تأكيد أنتمي لغُزَيّة.. بالولادة، واللّغة، والميراث. ولكن انتهائي إليها لا يعني بصورة من الصّور إلغاء عقلي وبصيرتي، وسكوتي على حماقات غُزَيّة، وحماقات من يحكمونها (..).

\*\*\*

ولكي يكتمل هذا الفصل عن حزيران، وعمّا نالني بسببه من صلب، ورجم، وتشهير، وتخوين، أجد أن الأمانة التاريخيّة تقتضي أن أسجّل للرئيس الراحل جمال عبد الناصر موقفاً لا يقفه عادة إلا عظماء النفوس، واللّاحون، والموهوبون الذين انكشفت بصيرتهم، وشقّت رؤيتهم، فارتفعوا بقيادتهم وتصرفاتهم إلى أعلى مراتب الإنسانيّة والسموّ الروحيّ.

فلقد وقف الرئيس عبد الناصر إلى جانبي، يوم كانت الدّنيا تُرعد وتُطمر على قصيدي «هوامش على دفتر النكسة»، وكسّر الحصار الرّسمي الذي كان يحاول أن يعزلي عن مصر، بتحريض وإيحاء من بعض «الزملاء» الذين كانوا غير سعداء لاتّساع قاعدتي الشعبيّة في مصر، فראوا أن أفضل طريقة لإيقاف مدّي الشعريّ، وقطع جسوري مع شعب مصر، هي استعداء السّلطة عليّ؛ حتّى إن أحدهم طالب وزارة الإعلام، بمقال نشره في إحدى المجلّات القاهريّة، بحرق كتيبي، والامتناع عن إذاعة قصائدي المغنّة من إذاعات القاهرة، ووضع اسمي على قائمة ممنوعين من دخول مصر.

وحين شعرتُ أن الحملة خرجت من نطاق النقد والحوار الحضاريّ، ودخلت نطاق الوشاية الرّسميّة، قرّرت أن أتوجّه مباشرة إلى الرئيس جمال عبد الناصر. وبالفعل بعثت إليه بالرسالة التّالية:

«سيادة الرئيس جمال عبد الناصر

في هذه الأيام التي أصبحت فيها أعصابنا رماداً، وطوّقتنا الأحزان من كلّ مكان، يكتب إليك شاعر عربي يتعرّض اليوم من قبل السّلطات الرّسميّة في الجمهوريّة العربيّة المتّحدة لنوعٍ من الظلم لا مثيل له في تاريخ الظلم.

وتفصيل القصة أنني نشرت في أعقاب نكسة الخامس في



حزيران قصيدة عنوانها «هوامش على دفتر النكسة» أودعتها خلاصة ألمي وتمزقي، وكشفت فيها عن مناطق الوجع في جسد أمتي العربية، لاقتناعي أن ما انتهينا إليه لا يعالج بالتواري والهروب، وإنما بالمواجهة الكاملة لعيوبنا وسيئاتنا.

وإذا كانت صرختي حادة وجارحة - وأنا أعترف سلفاً بأنها كذلك - فلأن الصرخة تكون بحجم الطعنة، ولأن الزيف يكون بمساحة الجرح.

مَنْ مِنَّا يا سيادة الرئيس لم يصرخ بعد ٥ حزيران؟  
مَنْ مِنَّا لم يחדش السَّاء بأظافره؟  
مَنْ مِنَّا لم يكره نفسه وثيابه وظلّه على الأرض؟

إن قصيدتي كانت محاولة لإعادة تقييم أنفسنا كما نحن، بعيداً عن التبجح والمغالاة والانفعال، وبالتالي كانت محاولة لبناء فكر عربي جديد يختلف بملامحه وتكوينه عن فكر ما قبل ٥ حزيران.

إنني لم أقل أكثر مما قاله غيري، ولم أغضب أكثر مما غضب غيري، وكل ما فعلته أنني صغت بأسلوب شعري ما صاغه غيري بأسلوب سياسي أو صحفي.

وإذا سمحت لي يا سيادة الرئيس أن أكون أكثر وضوحاً وصراحة، قلت إنني لم أتجاوز في قصيدتي نطاق أفكارك في النقد الذاتي، يوم وقفت بعد النكسة تكشف بشرف وأمانة حساب المعركة، وتعطي ما لقيصر لقيصر وما لله لله.

إنني لم اخترع شيئاً من عندي؛ فأخطاء العرب النفسية والسياسية والسلوكية مكشوفة كالكتاب المفتوح.

وماذا تكون قيمة الأديب يوم يجبن عن مواجهة الحياة بوجهها الأبيض ووجهها الأسود معاً؟ ومن يكون الشاعر يوم يتحوّل إلى مهرّج يمسح أذيال المجتمع وينافق له؟.

لذلك أوجعني يا سيادة الرئيس أن تُمنع قصيدتي من دخول مصر، وأن يُفرض حصار رسمي على اسمي وشعري في إذاعة الجمهورية العربية المتحدة وصحافتها.

والقضية ليست قضية مصادرة قصيدة أو مصادرة شاعر. لكنّ القضية أعمق وأبعد. القضية هي أن نحدّد موقفنا من الفكر

العربي. كيف نريده؟ حرّاً أم نصف حرّاً؟ شجاعاً أم جباناً؟ نبياً أم مهرّجاً؟

القضية هي أن يسقط أيّ شاعر تحت حوافر الفكر الغوغائي لأنه تفوّه بالحقيقة.

والقضية، أخيراً، هي أن نعرف ما إذا كان تاريخ ٥ حزيران سيكون تاريخاً نولد فيه من جديد، بجلود جديدة، وأفكار جديدة، ومنطق جديد.

قصيدي أمامك يا سيادة الرئيس، أرجو أن تقرأها بكل ما عرفناه عنك من سعة أفق، وتُعيد رؤية. ولسوف تقتنع، برغم ملوحة الكلمات ومرارتها، بأنني كنت أنقل عن الواقع بأمانة وصدق، وأرسم صورة طبق الأصل، لوجهنا الشاحبة والمرهقة.

لم يكن بإمكانني، وبلادي تحترق، الوقوف على الحياض؛ فحياد الأدب موت له.

لم يكن بسوسي أن أقف أمام جسد أمتي المريض، أعابله بالأدعية والحجابات والضراعات.

فالذي يحب أمته، يا سيادة الرئيس، يظهر جراحها بالكحول، ويكوي - إذا لزم الأمر - المناطق المصابة بالنار.

سيادة الرئيس، إنني أشكو لك الموقف العدائي الذي تفقه مني السلطات الرسمية في مصر، متأثرة بأقوال بعض مرتزقة الكلمة والمتاجرين بها. وأنا لا أطلب شيئاً أكثر من سماع صوتي. فمن أبسط قواعد العدالة أن يُسمح للكاتب أن يفسر ما كتبه، وللمصلوب أن يسأل عن سبب صلبه.

لا أطالب يا سيادة الرئيس، إلا بحرية الحوار؛ فانا أشتَم في مصر ولا أحد يعرف لماذا أشتَم؛ وأنا أطمع بوطنيّتي وكرامتي لأنني كتبت قصيدة، ولا أحد قرأ حرفاً من هذه القصيدة.

لقد دخلت قصيدي كل مدينة عربية وأثارت جدلاً كبيراً بين المثقفين العرب إيجاباً وسلباً، فلماذا أحرم من هذا الحق في مصر وحدها؟ ومتى كانت مصر تغلق أبوابها في وجه الكلمة وتضيق بها؟

يا سيدي الرئيس...

لا أريد أن أصدق أن مثلك يعاقب النازف على نزيفه، والمجروح على جراحه، ويسمح باضطهاد شاعر عربي أراد أن يكون شريفاً وشجاعاً في مواجهة نفسه وأمته، فدفع ثمن صدقه وشجاعته.

يا سيدي الرئيس...

لا أصدق أن يحدث هذا في عصرك.

بيروت في ٣٠ تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٦٧

نزار قبّاني

ولم يطل صمت عبد الناصر، ولم تمنعه مشاكله الكبيرة، وهمومه التي تجاوزت هموم البشر، من الاهتمام برسالتني. فقد روى لي أحد المقرّبين منه، أنه وضع خطوطاً تحت أكثر مقاطع الرسالة وكتب بخط يده التعليقات الحاسمة التالية:

١ - لم أقرأ قصيدة نزار قبّاني إلا في النسخة التي أرسلها إلي. وأنا لا أجد أي وجه من وجوه الاعتراض عليها.

٢ - تلغى كل التدابير التي قد تكون اتخذت خطأ بحق الشاعر

ومؤلفاته، ويطلب إلى وزارة الإعلام السماح بتداول القصيدة. ٣ - يدخل الشاعر نزار قبّاني إلى الجمهورية العربية المتحدة متى أراد، ويكرم فيها كما كُرم في السابق.

التوقيع: جمال عبد الناصر

بعد كلمات جمال عبد الناصر، تغير الطقس، وتغير اتجاه الرياح، وتفرّق المشاغبون وانكسرت طبولهم، ودخلت «الهوامش» إلى مصر بحماية عبد الناصر، ورجعت أنا إلى القاهرة مرةً بعد مرةً.. لأجد شمس مصر أشدّ بريقاً، ونيلها أكثر اتساعاً، ونجومها أكثر عدداً.

إنني أروي هذه الحادثة التي لا يعرفها إلا القلة من أصدقائي، لأنها تتجاوز دائرة الأسرار الخصوصية، لتأخذ شكل القضية العامة.

ففضيّي مع الرئيس عبد الناصر ليست قضية شخصية، أي علاقة بين قصيدة ممنوعة وريب يمنها. إنها تتخطى هذا المفهوم الضيق، لتناقش من الأساس طبيعة العلاقة بين من يكتب ومن يحكم، بين الفكر وبين السلطة.

فالعلاقة بين الكتابة وبين الحكم علاقة غير سعيدة، لأنها علاقة قائمة في الأصل على سوء الفهم وانعدام الثقة. لا الكاتب يستطيع أن يتخلّى عن غريزة الكلام، ولا الحاكم يقبل أن يسمع صوتاً غير صوته، وإذا قبل أن يستمع فلا يطربه إلا صوت الكورس الرسمي. ومنذ القديم كان الكلام يقف في جهة، والمقصلة تقف في الجهة المقابلة. ومع هذا لم يتوقّف الكلام، ولم تنعب المقصلة.

وفيما يتعلّق بالحاكم العربي، فقد تعود - وراثياً - أن ينام على سرير من قصائد المديح والإطراء، وأن تُحمل إليه أشعار الشعراء على صواني الفضة. إنه مقتنع - بحكم العادة - أنه شمس.. وأنه كوكب.. وأنه ممطر كالسحاب، وكريم كالبحر، «فليتّق الله سائله».

والحاكم العربي الحديث هو ابن أبائه، يحمل ملامحهم النفسية، ونقاط ضعفهم، وقناعاتهم بالتفرد والعصمة. ولا يتصور أن في قاموس الحكم كلمة «لا»، لأن أذنه أدمنت كلمة «نعم» ورنينها السحري.

لقد كسر الرئيس عبد الناصر بموقفه الكبير جدار الخوف القائم بين الفن وبين السلطة، بين الإبداع وبين الثورة. واستطاع أن يكتشف - بما أوتي من حدس وشمول في الرؤية - أن الفن والثورة توأمان سياميّان ملتصقان، وحصانان يجزان عربية واحدة، وأن كل محاولة لفصلهما سيحطّم العربية ويقتل الحصانين.

## الياس خوري

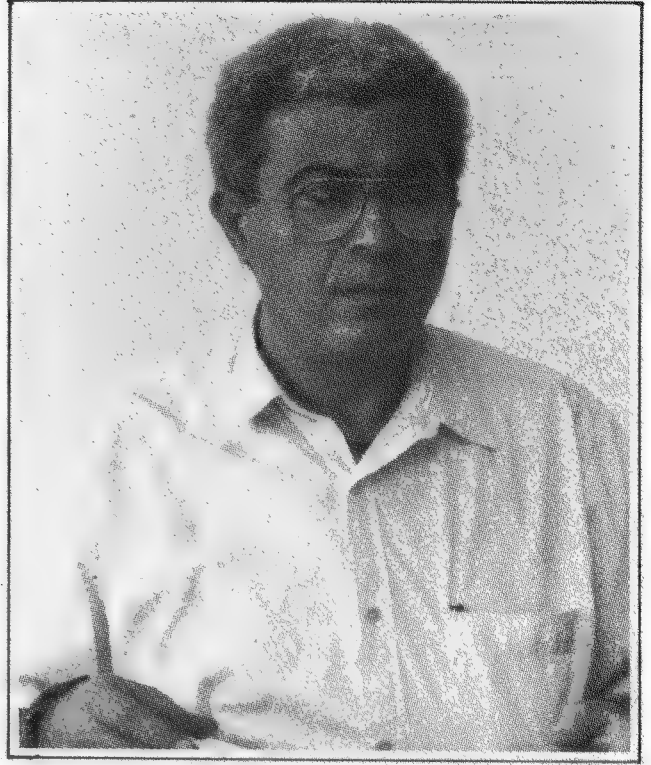
### أجراه يسري الأمير

تلك الفترة أحياناً دخاناً رخيصاً جداً. أخبرني عن هذا الناطور، أخبرني أن أولاده كانوا أكبر مما وُصفوا، وأن الناطور هرب يوماً من وجه ابنه حين رفع هذا عليه مطرقة ثقيلة يودّ لو يقتله بها. لماذا اختار إلياس خوري هذا الحدّ من الحكاية، لم لم يضيف عليها الحقيقة كلّها، كيف ينزع أو ينتزع قصصه من صدور الناس، كيف يستنسب الأفضلية لهذه الحكاية أو تلك؟ كلنا حكايات. . . ألا يؤرّقك أن تقف على شرفة منزلك في ليلة مضاءة بالكهرباء وتتنظر إلى كلّ المصاييح التي لا تُعدّ؟ فوراء كلّ غرفة مُنارة ثمة حكاية تنتظر، فكيف الوصول إليها؟

نسيت أن أسأله تلك الأسئلة حين كنّا معاً في غرفة مطبخ هارين من ضجيج مولد الكهرباء، أماننا طاولة عليها تبغنا وأكواب الشاي وبعض خوخ مثليج أشتبهه من جديد الآن. نسيت أن أسأله مليون سؤال، ولكنني أتعبته وهو أنهكني. قلنا المرّة القادمة نزال من ليلنا هذا. وذهبت من عنده كأنني لم أكن. . . إنه السرّ في الكلام، أو ربّما في النبرة، أو ربّما في الصّدق الغريب الذي كنّا عليه؛ الصّدق الذي كنت أخاف من فقدانه حين دخلت عليه مبنى «النهار» في المرّة الأولى متلعثناً: «أريد أن أجري حديثاً معك». كنت متسلحاً بمطليبي وبمجلة «الآداب»، فإذا به في المرّة الثنائية يفسك عني أسلحتي، وبات القاصص صاحب الأبطال المدججين بالسلاح بحاجة ماسة للسلام. . . وكان سلاماً. . . وكان متفائلاً.

أزعجني تفاؤله ولكنني قدّرت فيه. . . إنه أفضل مني. . . هذا ما قلته لنفسه التي لا ترى سوى اسوداد يزداد حلّة يوماً إثر يوم. تحادثنا، اختلفنا، اعتذرنا، كنّا لبقين. وانتهى الحديث، صار عليّ أن أعمل بصعوبة لأحرره من صيغته الصوتية إلى شكله المكتوب، وقد أنهكت حتى نسيت أمر المقدّمة تماماً. وحين أعلنت إفلاسي أمام مقدّمة لا بدّ منها لحديث طويل كهذا، فكثرت أن أكتب، وكتب ما كتبت، ولست نادماً على شيء. والغيظ وأنا أعمل ليلاً على كتابة المقابلة قد انتهى الآن. . . كلّ ما أرجوه قد سبق لإلياس خوري أن رجاه: وهو أن يكون في الحديث حكاية حلوة نخبركم إياها، وقول مفيد. . .

ي. أ



لقد كان من الصعب أن أتبعه دوماً، هذا الرّاكض في شوارع المدينة المدقّق في كلّ زاوية وكلّ بائع دخان أو ماسح أحذية، الباحث دوماً عن رواية يكتبها، عن قصّة يحكيها لنا. . . لأنه يحب أن يحكي الحكايات، وأن تكون حكاياته جميلة. هذا السائر أبداً، الذي يرفض أن يستقلّ سيارة خاصّة به، ربّما خوفاً من التعلّق بها، بل تجده مع سائقي الأجرة يُقلّونه إلى عمله، إلى مواعيده. . . إلى حكاياته.

أخبرني أحد الأصدقاء أنه كان في الباص وسط الزحام والعرق. لقد كان بينهم، ولكنه كان من الواضح أنه لا ينتمي إليهم. . . إنه يجرب ويبحث، بينما كانوا هم معابدين، مغبوطين لسعادتهم في الوصول إلى الباص. حين تتركه يائساً من أنك لن تلتقطه يلتقطك بحكاياته، بأشخاصه الودودين، الغريبيين، المتسائلين، يدور بينك وبينهم حوار: كيف فعلوا هذا، وهل فعلوه فعلاً؟ هل فعلاً مرّق الناطور الكردي ثياب امرأته ليلة العرس حتى يضاجعها؟!

صديقي الذي يعرف هذا الناطور أخبرني قصّته: لم تكن زوجته ضعيفة إلى ذلك الحدّ. قال صديقي ودخّن، وكان ما يزال يدخّن في

- نبدأ بسؤال أول، عام ١٩٨٤ في زمن الاحتلال قلت إن الكتابة فعلٌ ضد الموت في زمن الحرب. فماذا عن الكتابة اليوم في زمن السلم؟

□ هذا موضوع معقد نسبةً إلى العلاقة الغامضة بالموت؛ فالكتابة توحى أحياناً بأنها ضد الموت، ولكنها توحى أحياناً أخرى بأنها اكتمال به. وإذا تناولت تجربتي، فإنني أشعر بالحزن حين أنهي رواية، لأنني أشعر أن شيئاً ما قد انتهى. فبالنسبة إليّ تنتهي العلاقة مع الشخصيات لتبدأ حياتها الخاصة مع الناس، وأبدأ أنا بخيانتها لأنني أبدأ علاقةً جديدةً مع غيرها. العلاقة بين الكتابة والموت هي اقترابٌ من سر الحياة، من نهاية الأشياء التي لا نعرف كيف تبدأ. لا يخاف الإنسان من الموت قبل أن يبدأ الحياة، بل تمضي من الحياة قروناً قبل أن تبدأ حياتنا. وهذا أمر مخيف؛ فنحن لا نخاف من بداية الأشياء، ولكننا نخاف من نهايتها لأننا نراها. الموت هو ما قبل الولادة وما بعد الموت، والكتابة هي الوصل بين ما قبل وما بعد؛ إنها علاقةٌ مع الماضي والمستقبل، فيها يصل الإنسان بين طرفي علاقةٍ في وعي الناس.

حين كتبت المقال الذي ذكرته عام ١٩٨٣ كان هذا المقال وكثير غيره من المقالات آنذاك تقول ما لا يقال؛ فكتابتها (أو القدرة على

كتابتها) نعي وجودها. إن الأشياء التي لا نكتبها تموت، وأهمية الكتابة عند العرب تكمن في خطرها وارتباطها بالنبوة؛ وتأتي هذه الأهمية من طبيعة الكتابة ذاتها؛ وهي طبيعةٌ توحى بأنها إن كتبت فإنها ستحدث في الواقع، والعكس صحيح. إن القدرة على أن تكتب هذه المقالات في ذلك الوقت توحى بأنها الشكل الوحيد لمقاومة الموت. فأنت تكتب عن الأشياء التي لم تمت، وهذا يعني أنك حي. أذكر أنهم في صحيفة السفير كانوا يتضايقون من جرائتها. فالمقالات تلك كانت تقول ما لا يقال؛ وكانت علاقة حب وكراهية شأنها في ذلك شأن كل العلاقات تقريباً.

- يبدو واضحاً أنك تشير إلى أهمية الذاكرة في الكتابة، وقد تناولت هذا الموضوع بإسهاب في كتابك الذاكرة المفقودة.

□ الحق أن أكثر ما يرعيني منذ أن وعيت هو أنني كاتب. كان يمكن لي أن أؤرخ في الجبل الصغير، وأول ما فعلت في الجبل الصغير هو أنني رحت أنبش في «الأشرفية» التي وُلدت فيها أنا وأبي دون أن أعرفها. وكان أول ما اكتشفته هو أننا نعيش في مجتمع شفهي لا يدون، وهذا المجتمع استمر آلاف السنين وكان سيستمر آلاف أخرى لولا التكنولوجيا التي دمّرت النصاب الشفهي. ورغم أن هذه التكنولوجيا شفوية أيضاً إلا أن غط حياتنا وتراثنا لا يستطيع

## إلياس خوري في سطور

- وُلد في بيروت عام ١٩٤٨.

- تلقى دروسه الأولى في «ثانوية الراعي الصالح» - الأشرفية، بيروت.

- أنهى دراسة التاريخ في الجامعة اللبنانية.

- حاز دبلوم دراسات عليا في علم الاجتماع من جامعة باريس.  
- مارس التدريس في الجامعة اللبنانية، والجامعة الأميركية في بيروت، وكلية بيروت الجامعية، وجامعة كولومبيا في الولايات المتحدة.

- متزوج وله ولدان: عبلة وطلال.

- اشتغل سكرتير تحرير مجلة «شؤون فلسطينية» منذ عام ٧٦ وحتى عام ٧٩.

- عام ١٩٧٩ انتقل إلى جريدة «السفير» البيروتية كمدير تحرير ثقافي لها وبقي في هذا المنصب حتى عام ١٩٩١.

- يرئس منذ عام ١٩٩١ تحرير «ملحق» النهار البيروتية.

- له: تجربة البحث عن أفق (نقد) ١٩٧٤.

- عن علاقات الدائرة (رواية) ١٩٧٥.

- الجبل الصغير (رواية) ١٩٧٧.

- دراسات في نقد الشعر (نقد) ١٩٧٩.

- الوجوه البيضاء (رواية) ١٩٨١.

- أبواب المدينة (رواية) ١٩٨١.

- الذاكرة المفقودة (نقد) ١٩٨٢.

- زمن الاحتلال (مقالات) ١٩٨٤.

- المبتدأ والخبر (قصص) ١٩٨٤.

- رحلة غاندي الصغير (رواية) ١٩٨٩.

- ملكة الغرباء (رواية) ١٩٩٢.

- تصدر له قريبا رواية مجمع الأسرار.

- تُرجمت رواية «الجبل الصغير» إلى الفرنسية عام ١٩٨٧ ثم إلى

الإنكليزية عام ١٩٩٠. وترجمت رواية «الوجوه البيضاء» إلى الفرنسية عام ١٩٩٢.

سيصدر في أميركا الترجمة الإنكليزية لروايتي «أبواب المدينة»

و«رحلة غاندي الصغير» ١٩٩٣ - ١٩٩٤، وستصدر في فرنسا

ترجمة «رحلة غاندي الصغير» عام ١٩٩٣ - ١٩٩٤.



أن يجاريا، وكان الهاجس عندي هو أن واقعنا وماضينا يتعرّضان للإبادة.

الأمر الآخر هو أن تكون لبنانيةً. لقد اكتشفتُ فجأة أنني رجل بدأ وعيه بالحرب الأهلية مع مقدماتها عام ١٩٦٨، واكتشفتُ أن هذا المجتمع قد محّا تاريخها وكأنه يحمل ممحاة ضخمة يحو بها تاريخه ذاته. فالحال أنه لا يوجد أي نص عن عام ١٨٦٠، ولا شيء عن ثورة العشرين أو ثورة ٥٨. نقطة الرعب هي أنني كنت أعيش حرباً (١٩٧٥ - ...) قد يكون مصيرها شبيهاً بمصائر ما سبقها، فكان هاجسي أن أكتبها. ومن هنا بدأت البحث عن صياغة للذاكرة.

نحن في المجتمع العربي لا ندون أيضاً. حرب اليمن مثلاً مات فيها ستون ألف عسكري مصري دون أي نص. في دمشق ثمة حيّ المهاجرين، وهو حيّ لأناس أتوا من القدس ولم يكتب أحد منهم قصتهم. وهناك آلاف الأمثلة عن حوادث جرت ولم تُكتب فبقيت خارج الوعي القومي والمحلي.

### لقد محّونا نصف التاريخ الثقافي العربي من أجل إيديولوجيا الانتفاء القومي.

وأما على المستوى النقدي، فالثقافة العربية، كما أعيدت صياغتها في عصر النهضة، أنتجت شيئاً مربحاً. الذاكرة هي ذاكرة الجاهلي والأموي، أي ذاكرة تمتد ألف عام إلى الوراء، فإذا عن هذه الألف عام؟ إنها في الذاكرة ألف عام من لاشيء، وذلك متأثراً عن وهم أننا ورثنا ذلك العصر. فالمرحلة الممتدة بين غزو الصليبيين وعصر النهضة مرحلة محوّة، والعلاقة بالذاكرة رهيبية: تعيش في بيروت ولا تنتسب إلى جدك الذي مات قبل سنوات، بل تنتسب إلى المتنبّي. لقد محّونا نصف التاريخ الثقافي العربي من أجل إيديولوجيا الانتفاء القومي الذي يعيدنا إلى ذلك العصر الغابر ويمحو ما تبقى؛ يحو ألف ليلة وليلة وغيرها.

ما دما قد تكلمنا عن بيروت ١٩٦٨ وعن مرحلة يمكن القول إنها قد كانت العصر الذهبي للحركة الطلابية، ولما كنت عضواً ناشطاً في هذه الحركة، فلتكلم عليها قليلاً. كيف يجري التعامل اليوم مع هذه الفترة؟

الحركة الطلابية مثل كل أمر، تُعالج بطريقتين متكاملتين: الأولى هي تحويلها إلى أسطورة فتغدو مرحلة ذهبيّة أسطورية، ويتم بالتالي إفراغها من مستواها الحقيقي؛ والطريقة الثانية هي إغفالها

ونسبائها فيتم اليوم تغييرها بالملطوق. لقد كانت ١٩٦٨ فترة تأسيس للحرب، فترة تعبير عن تحول اجتماعي كبير تمثل في دخول الطبقات الوسطى والفقيرة إلى ميدان التعليم، وعدم قدرة النظام آنذاك على ردعها. كان هذا الموضوع من عناصر تأسيس الانفجار عام ١٩٧٥. وأفترض أن الحركة الطلابية اخترنت في داخلها كل تناقضات المجتمع، ولاسيما أنها كانت مكرزة في الجامعة اللبنانية التي كانت المكان العام الوحيد للبنانيين. أنا من الأشرفية، ورأيت أهل الشمال والجنوب للمرة الأولى في الجامعة اللبنانية؛ رأيت مكاناً تلتقي فيه روافد مختلفة من المجتمع اللبناني. بهذا المعنى كانت مدرسة لي استطعت من خلالها أن أعرف على لبنان ومشكلاته. والأمر الأساسي هو أن الحركة الطلابية كانت مليئة بالتناقضات، منها الطائفية ومنها أيضاً كل العاهات التي ظهرت في الحرب اللبنانية لجهة التسويات غير المبدئية. نحن اليسار كنا نقبل ضمناً التحالف الطائفي الإسلامي وهو التحالف الذي صار فيها بعد من سياسات الحركة الوطنية ومن كوارثها كذلك. كنا نحصر أنفسنا (نحن اليسار) في المسائل الوطنية العامة دون الدخول في التفاصيل؛ فلم نبحث في البرنامج - برنامج كلية الطب، الفلسفة، التاريخ - أي المبنى الفكري السائد؛ وهذا ما فعلته الحركة الوطنية أيضاً، إذ لم تدخل في تحليل البنى الداخلية، ف وقعت فريسة للشعارات وكررت محاولات السلطة.

- ماذا عن النصوص التي تناولت تلك الحقبة، أذكر منها اثنين: طواحين بيروت لتوفيق يوسف عواد وعودة الطائر إلى البحر لحليم بركات.

□ عواد وبركات عالجا مواضيع الحركة الطلابية من خارجها. لكنهما - كي لا نظلمهما - حاولا أن يلتقطا الجوانب المختلفة فيها. وأنا لا أتوقع أن تُترجم التجربة الطلابية في الأدب بل في علم الاجتماع. إنها مرحلة مليئة، كتبت عنها قليلاً في الجبل الصغير، لكنها لم تُكتب بشكل حقيقي في علم الاجتماع وغيره بعد. وعدم كتابة تلك التجربة هو جزء من عدم كتابة أي شيء. في الحركة كان هناك كل مؤسسي الأحزاب وقادتها، ومع ذلك لم تدرس الحركة ولم تُحلل، وهذا جزء من أننا لا ندرس مجتمعنا. مشكلتنا هي العلاقة بالحاضر وإخضاعه للتحليل؛ فالثقافة عندنا شيء آت من الماضي أو الغرب/المستقبل ولا علاقة لها بالعيش. مشكلة الذاكرة هي غياب الحاضر: فنحن نعيش إما ذاكرة قديمة جداً، أو حديثة جداً! - لماذا لم نحاول أن نكتب تجربة الحركة الطلابية بنفسك؟

□ الثقافة ليست قراراً فردياً، وإنما هي بنية. المشكلات الثقافية لا يحلّها الأفراد بل نظام ثقافي، مادامت الثقافة خارج دورة الإنتاج. نحن مجتمع لا تربط بين العلم والحياة: فالعلم نستورده ولا نتجّه،

## الثقافة عندنا آتية من الماضي أو الغرب / المستقبل ولكن لا علاقة لها بالمعيش!

فهو كالسحر بالنسبة لنا؛ والإنجازات العلمية في الغرب سحرٌ وشعوذة. ومادام المجتمع دون دائرة تلفت فيه الإنتاج الثقافي بالانتاج الاجتماعي فإن الحلول ستبقى فردية؛ والحلول الفردية ليست حلاً كما ذكرنا، والوحيد القادر على تجاوز هذه المشكلة هو الأدب.

- نسأل الآن عن إلياس خوري الصحافي..

□ بدأت حياتي الصحفية في شؤون فلسطينية كسكرتير تحرير، وهي مجلة شهرية لا تخضع للقانون الصحفي. عام ١٩٧٩ تركت المجلة وصرت مدير تحرير السفير ومسؤولها الثقافي، وهناك بدأت تجربتي مع المقال الصحافي.. كنا نُصدر ملحقاً أدبياً في السفير كتبت افتتاحياته بين عامي ٧٩ و٨٠. مقالاتي لم تكن ذات شأن بالنسبة لي، لأنني اعتقدت أن المقال صرخة، ولا يستطيع المرء أن يصرخ كل الوقت لأنه سيفقد صوته بالتأكيد. بعدها انقطعت عن الكتابة بسبب سفري إلى الولايات المتحدة، ثم بدأت المقال الصحفي من جديد عام ١٩٨٣ إبان الاحتلال الإسرائيلي. والمقال هذا مهنته شاقة لأنه ليس دراسة أو ريبورتاجاً أو مراجعة كتاب؛ إنه نوع خاص وصعب استطعت أن أقوم به في المرحلة الأولى لأنه كان تعبيراً عن موقف: لقد كان هنالك إحساس بالواجب اليومي يدفعني لاتخاذ موقف تجاه حالة الاحتلال. ثم تحولت إلى محترف للمقال الأسبوعي الذي هو بالنسبة لي تمرين على قراءة الواقع: تمرين دائم على الرواية وملاحظة الأشياء وربطها.

لكن المقال هو في الأساس موقف. وأنا أنتمي إلى رؤية تقول إن كتابة المقال هي موقف فكري وسياسي.. وفي فترة حرب الخليج، مثلاً، كتبت المقال ثلاث مرات في الأسبوع، لأن فعلي ذاك كان موقفاً.

- ما هو القاسم المشترك بين مقالك غام ١٩٨٣ ومقالك أثناء حرب الخليج؛ فلقد لاحظنا ازدهار كتابة المقال الأسبوعي كموقف لديك؟

□ كتبت المقال أيضاً إبان حرب المخيمات. وبعد أن انتهى زمن الاحتلال عام ٨٥، تحول المقال الصحفي إلى مقال أسبوعي، أي تحول إلى نوع كتابي أحترفه بشكل منظم..

- أقصد: هل كان المناخ العام المحيط واحداً؟ لقد كانت مقالات

زمن الاحتلال كتابة للذي لا يُقال. فهل يمكن أن نعتبر أن هذا الجو العام ساد فترة حرب الخليج كذلك؟

□ نعم.. لكن لم يكن الهدف هو أن تكسر مزارب العين، بل أن تقول! لقد كنت في تلك الفترة في حالة من الضيق الشديد، لأنني شعرت بالخوف أو لأنني لم أكن أريد أن أبقى وحيداً.. ولكنني أحسست بالانزعاج لأن المرء حين يكون وحيداً إلى هذا الحد في لحظات معينة فإنه يغدو أشبه ما يكون بمجنون الضيعة؛ وهنالك خطر في أن تصير الكتابة كلام أخوت الضيعة. فأخوت الضيعة يقول الكلام الذي لا يقوله الجميع، ويُسمح له بذلك، وهو جزء من اللعبة الداخلية لكل قرية، ولكل مجتمع.

كنت أشعر بالخوف من أن أنزلق إلى هذا الدور، ولم أكن أريده لأنه دور متواطئ مع أخوت الضيعة. فحين يُسمح للكاتب بقول هذا الكلام فإن ذلك يعني جزئياً أن دوره لازم حتى يفرج الكاتب عن المكبوت. وهذا كان يزعجني جداً.. وحاولت جاهداً أن لا أقع فيه. وفي تلك الفترة دخلت في هيئة تحرير مجلة الطريق كي لا أكون وحدي رغم الخلافات بعد سلسلة مقالات كتبها سمير سعد في النداء ضدّ مقالاتي في السفير.. لكن رغم علمي بالخلافات مع بعض مثقفي الحزب الشيوعي إلا أنني سعت إلى أن أفك العزلة حولي.. في تلك الفترة عملت كثيراً في اتحاد الكتاب اللبنانيين، وفي المجلس الثقافي للبنان الجنوبي.. حاولت أن أوجد نفسي في أماكن مع أناس آخرين حتى لا ألعب دور مجنون القرية.

حالياً لا أعرف كيف ستقيم هذه المرحلة، أو كيف سأقيمها أنا على الأقل. فانا لا أزال أشعر أننا في إطار الممنوع، أي لاتزال كتابة المقال تتم ضمن إطار شبه ممنوع. فمثلاً صارت المقاومة بعد انتفاضة ٦ شباط «موضة»؛ وصار الذين رموا الرز على الإسرائيليين ورقصوا معهم هم أبطال الكلام عن المقاومة. لكن بقي ما هو ممنوع ممنوعاً؛ فممنوع أن تقول إن ٦ شباط حدث طائفي، كما أن مفاعيل حرب الجبل - برأبي - كانت مفاعيل كارثية على تيار وطني ديمقراطي. ثم أتت حرب المخيمات، وفيها تحول الممنوع إلى أمر مرعب. وهكذا، فإنني أرى أننا لانزال - حتى اليوم - في إطار الممنوع.

- مادامنا قد دخلنا في إطار علاقتك مع بعض مثقفي الحزب الشيوعي فلنسألك: هل كان موقفهم ذاك موقفاً مبدئياً، أم كانت له علاقة بالنظرة التي عبر عنها مهدي عامل في كتابه نقض الفكر اليومي وهو الكتاب الذي يرميك بتهمة العدمية؟

□ في تلك الأثناء كنت أجهل ما يحدث ضمن الحزب؛ بل إنني أجهل ما يحدث داخله اليوم! ذلك أن مثقفي الحزب الشيوعي

## العدمي لا يحمل السلاح، وبعض الشيوعيين استتجوا عدمي من إخضاعهم الموقف الفكري للسياسة اليومية.

المعاني: من حل السلاح إلى غير ذلك. . الإنسان العدمي لا يحمل السلاح إلا إذا كان يهدف إلى قتل الناس الأبرياء في الطرقات، ولكنني كنت في الواقع شديد الانضباط والالتزام.

أعتقد أنّ تهمة العدمية تأتي من فكرة كانت تسيطر على الماركسيين وهي أنهم يملكون الحقيقة. ولعلّ أهم نصّ لاهوتي في الماركسية هو نصّ لجورج لوكاش عن الحزب؛ وأنا قرأته منذ زمن بعيد وكنت أرتجف كأنني أتلو القدّاس في كنيسة؛ فأنت تشعر مع النصّ أنّ الانسواء الحزبي انشأ شمولي، فكأنك منتمٍ إلى هيئة لا تخطئ وإلى مكان يملك الحقيقة، فإذا أراد هذا المكان أن يتنازل عن جزءٍ من الحقيقة «تكتيكياً» فيجب أن لا تنسى أنت أنه لا يزال يملك الحقيقة. أنا شخصياً لم أكن حزبيّاً بالمعنى الحقيقي في حياتي، بل كانت أماكن التراماي أماكن فضفاضة لا تلزمني فكرياً وإنما تلزمني سياسياً. ولم أربط يوماً بشكل ميكانيكي بين أفكارني وبين السياسة، بعكس الماركسيين. وهكذا ترى أن الاتهام بالعدمية ناتج عن أنني لم أخضع الموقف الفكري للسياسة. أنا لا أملك موقفاً سياسياً محضاً؛ في الموقف السياسي أنا أستطيع أن أقبل تنازلات كثيرة؛ فأنا شخصياً لا أتصوّر إمكانية صلح مع إسرائيل، وهذا رأيي العميق ولا أتصوّر إسرائيل إلا منتهية شأنها شأن الحروب الصليبية؛ فدولة مثل دولة إسرائيل احتيال على التاريخ ولا يمكن أن تستمر؛ ولكنني أستطيع أن أفهم بالتكتيك أن نقوم بمفاوضات وأن نقيم دولة فلسطينية، وأستطيع أن أنضبط سياسياً. لكن إذا أردتُ أن أكتب فانا لا أستطيع أن أقول إن هذه هي الحقيقة، بل هي مجرد تسوية؛ وأما الحقيقة فهي أن دولة إسرائيل دولة غير قابلة للبقاء في العالم العربي. أنا لا أستطيع أن أخضع موقفني الفكري لموقف سياسي قد ألزمت به. يعني أنا لست ضدّ التحالفات وإنما فكرياً أنا أعرف أنّ موقف السياسي محدود وظرفي ولا علاقة له بأفكاري، بل له علاقة بموازين القوى ضمن ظروف معينة. .

إنّ الكاتب الذي ينتج فكراً وموقفاً ثقافياً - وأنا لم أكتب مقالة سياسية بل كتبتُ موقفاً ثقافياً - يجب أن يكتب الموقف الصحيح. وهذا من الممكن أن يسيء إلى التحالفات. غير أنّ هذا لا يعني؛ فانا لست زعيماً أو قائداً سياسياً؛ القادة يحملون هذه المشاكل، فهذا عملهم، وأما عملي فهو أن أقول الحقيقة.

دولة اسرائيل احتيال على التاريخ، ولا يمكن لها أن تستمر!

يخضعون على الدوام موقفهم الفكري تجاه القضايا اليومية للتكتيك السياسي للحزب. وقد قلتُ لهم آنذاك في مناقشات موسّعة، إنّ مقالتي تخدّمهم؛ أليسوا حلفاء لوليد جنبلاط؟ عظيم! أن يكتب واحدٌ من أصدقائهم (طبعاً لا أحد يشك في أنني كنت يوماً عضواً في الحزب) في الطريق فإنّ هذا يشكل ضغطاً؛ فهل أنتم موافقون على الانجرار وراء اللعبة الطائفية؟ من الأكيد أنكم كشيوعيين لستم طائفيين، ولذلك فإنّ بإمكانكم أن تستخدموا الموقف المبدئي لتحسين علاقاتكم مع حلفائكم وذلك بالضغط عليهم. في تلك الفترة لم تكن لدى المثقفين الشيوعيين - باستثناء قلّة - أية قدرة على التمييز بين خدمة الخط السياسي المباشر وبين الموقف المبدئي الذي يتخذه أيّ مثقف. ذلك أنّ المثقفين اليساريين، والشيوعيين منهم بشكل خاص، لم يستطيعوا التمييز بين هذين المستويين. وهذا خلق لديّ مشكلاً ضخماً. أذكر مثلاً روايتي الوجوه البيضاء التي قوبلت بحملة شنيعة، حملة شفهيّة: لم يكتب ضدها لكنّ خلق جوّاً اتهم فيه بالخيانة. ومن بين المثقفين اللبنانيين الذين وقفوا مع الرواية كان محمد دكروب؛ وهذا يعني أنّه كان بين المثقفين الشيوعيين من له القدرة على التمييز بين الفنّ والسياسة.

- يمكن أن نتوقّف قليلاً عند تهمة العدمية التي أصابك وأصابت عدداً آخر من المثقفين بسبب كلام مهدي عامل. .

□ أنا رددتُ على كتاب مهدي بمقال تلوّته في ندوة تكريميّة له عُقدت في طرابلس (لبنان). أنا أعتقد أنّ موقف العدمية هو موقف فلسفي لا أتبنّاه. وأنا أذكر أنّ الناقدة د. ميني العيد نشرت دراسة نقدية عن قصّة «رائحة الصابون» من كتابي المبتدأ والخبر واستنتجت فيها أنني عديمي؛ فأخبرتني أنني حين كتبتُ «رائحة الصابون» كنت أكتب زمن الاحتلال، وكان اسمي موجوداً على مجلّة الطريق، فأنا إذن لست عديمياً. . وإنما موقف هذا الأخ المقاتل في القصّة - لا أنا - ناتج عن ظروف صعبة؛ فعلياً أنتمي بين الكاتب وبين الشخصية الفنية. أنا كإنسان أتهم بأنّي قومي عربي، لكنني لا أستطيع أن أكون عديمياً؛ فانا ملتزم؛ وأنا لم أترك معركة إلا وشاركت فيها بكلّ

- إلياس خوري اليوم مسؤول عن ملحق ثقافي في البلد، هو ملحق النهار، وهو ملحق مختلف عن الملحق القديم السابق عليه. ما هو مشروع الملحق الجديد؟

□ من الأكيد أن هذا الملحق ليس استمراراً للملحق السابق. والحق أنه لا يمكن أن يكون شيء ما استمراراً كاملاً لشيء آخر إلا بالوهم؛ فلكل شيء ظرف وتاريخ وأشخاص. الفرق الأول هو الفرق بيني وبين صديقي الشاعر أنسي الحاج، والفرق بيننا هو فرق بتاريخنا الشخصي وتكويننا وخياراتنا: فهو شاعر وأنا روائي؛ وهو لديه تاريخ معين وتاريخي مختلف تماماً. وقد أكون استمراراً إذا اعتبرنا كل استمرار بمعنى القطيعة والاستمرار في آن معاً، وهذا هو معنى الثقافة لأن الثقافة استمرار.

### «ملحق النهار» منبرٌ مفتوحٌ للجميع، لكنّ موقفي لايزال هوّ إيّاه.

حين بدأنا مشروع ملحق النهار الثقافي، كانت المغامرة خطيرة جداً. فقد كنت أنتقل إلى منبر ليس منبري تقليدياً، وكنت خارجاً من منبر كان منبري نظرياً (وأعني جريدة السفير). وأنا فوجئت أن منبر النهار عُرض عليّ؛ أنا لم أسمع إليه، ولا سيما أنني لم أستلم شيئاً كان موجوداً. ملحق النهار توقّف عن الصدور عام ١٩٧٤ والمُلحق الجديد ظهر عام ١٩٩٢. إذاً أنا لم أغير شيئاً موجوداً بل أعدت التأسيس من جديد. لقد فوجئت بالمشروع وكنت خائفاً جداً، وحاولت مع الشباب الذين يعملون معي (بسام حجار ومحمد سويد وغيرهما كثير) أن نقوم بمشروع مختلف، أي أن نتج شيئاً اعتقد أنه حاجة الثقافة في هذه المرحلة. وتكمن هذه الحاجة، أولاً، في أن يكون موقعاً ديمقراطياً حقيقياً يحكمه تعدد الآراء بل خلافاتها في بعض الأحيان؛ فيكون منبراً مفتوحاً للجميع. وهذا الأمر لا ينعكس على مقالاتي أنا؛ فموقفي هو هو لم أغیره. والحاجة، ثانياً، هي في أن تربط الثقافة بالحياة، أن نحاول أن نقوم بما حاولنا - وما هو أصلاً صعب وهو ما يقلقني في كلّ عهد - وهو الرئسورتاج الاجتماعي الثقافي، كمحاولة لربط الثقافة بالحياة اليومية؛ فانا اعتقد أن الثقافة وليدة الحياة اليومية. وتكمن الحاجة، ثالثاً، في أن يكون الملحق مفتوحاً على الجديد؛ وفكرتي الشخصية هي أن الثقافة في هذه المرحلة يجب أن تكون في المعارضة؛ ولذلك كانت أول دعوة للمعارضة هي افتتاحية على الغلاف؛ ويجب على الثقافة أن تبقى مرتبطة جوهرياً بمسألة الصراع مع إسرائيل وهي المسألة التي أرى أنها مسألة أساسية في العالم العربي؛ ويجب أن تواجه الثقافة النقطة

السائدة ويجب أن تشكل منبراً لتفاعل الآراء.

مشكلة الملحق هي أننا قمنا بالمستحيل حتى نفتح نقاشاً ولكننا لم ننجح ولولمة واحدة حتى الآن. أحد تفسيرات هذا الإخفاق أن البلد تعبان، والناس لا يريدون النقاش؛ وهذا تفسير سهل يزعمنا من ناحية ولكنه يربحنا من ناحية ثانية! ثمة تفسير آخر، وهو أننا لا نعرف ماذا يجب أن نفعل، فعلينا إذن أن نجرب، ولكننا لم نجد حتى الآن طريقنا الحقيقي إلى أن نثير نقاشاً يربك القارئ والكتاب. - ندخل من إجابتك هذه إلى مسألة التقد عند الياس خوري. قلت إن الثقافة وليدة الحياة. هل لك أن تتكلم أكثر عن تحديدك للثقافة ومستوياتها؟

□ الثقافة هي كل الإنتاج العقلي (أي غير المادي) من العادات والتقاليد والدين إلى الفلسفة والعلوم المحضة. هذه كلها ثقافة. وأنا لا أتعاطاها كلها بل أتعاطي الحيز الخاص بي، أي أنني أكتب القصص والروايات والمقالات. هذا الجزء الذي أتعاطاه، لكي يتحول إلى نتاج فعال حقيقي ومعبّر عن اللحظة التي نعيش فيها، فإنه يجب أن يكتب الحاضر، الحاضر الذي يعيشه الناس. وكتابة الحاضر تعني أمرين: التعرف إليه؛ ولذلك فإن الثقافة هي دوماً كالرحلة؛ فعلى الكاتب أن يتعلم قبل أن يعلم، وعليه أن يكتشف عالماً جديداً وأفكاراً جديدة.

والأمر الثاني: هو أنه يجب أن يتعلم كيف ينقل المعيش إلى مكتوب. وهذا النقل يمرّ بعملية معقدة جداً. فلكي تكتب المعيش فإن عليك أن تختار (وحتى إذا أردنا أن نصف هذه الجلسة فإنه لا بدّ وأن نحذف قليلاً)؛ وإذا ذهبت إلى البيت لتخبر عن حادث حدث لك، فإنك تختي قليلاً وتكذب قليلاً وتزيد قليلاً. لا يمكننا أن نقل نقلاً فونوغرافياً. هذا أمر مستحيل. كل نقل هو اختيار. بعد الاختيار يأتي التحويل، وهو الإدخال في نصاب موجود لأن الأدب العربي والثقافة العربية موجودان؛ إذاً يجب أن تدخل هذا الحاضر المعيش إلى نصاب يتحاور مع الجاحظ والمتنبّي وجبران وغيرهم.

ثمة عملية مزدوجة إذن: تختار من الواقع ما تختاره، ثم تدخله في النصاب الأدبي؛ وهذا ما سيغير النصاب الأدبي أيضاً. هذه العملية المعقدة المزدوجة هي في رأيي جوهر الكتابة، وتحددها مجموعة من العوامل الموضوعية. ولكن هنالك عاملاً ذاتياً لا يمكن الففز فوقه ولعله أن يكون هو العامل الأساسي. فالكتابة في آخر المطاف عمل فردي، رغم أنني لا أكتب حين يأتيني الوحي، ولا تمطر السماء عليّ أفكاراً؛ فكل فكرة أفتش عنها وأسجل للناس أحاديثهم كما تسجل لي حديثي الآن. إن التقاط المعيش، وتحويله إلى

مكتوب لابد أن يمر بالكاتب/الذاتي. هذا الذاتي ممّ يتألف؟ الذاتي هو بالطبع نتيجة للموضوعي، ولكنه يملك تكويناً وتركيباً وعالمياً وتاريخياً. أنا أعتقد أن العملية الكتابية هي عملية مزج بين الوعي الفكري المباشر (أي أن تنتمي إلى مدرسة ما أو فكرة ما) والوعي الفني (أي الوعي لعناصر اللاوعي المكونة فيها). إن مزج هذين العاملين هو ما يُنتج الثقافة الآتية من المعيش. وهذا بالطبع يعني أن الثقافة نقد؛ أي أن المنتج الثقافي (سواء أكان روائياً أم شاعراً أم غير ذلك) هو أولاً ناقد لأنه يتعاطى المعطى الأولي أي أنه يصف المجتمع؛ ولكنه، فعلياً، يتعاطى المعطى الثاني وهو كيفية انعكاس المجتمع عليه وعلى وعيه. وحينها يجب أن يكون صاحب موقف نقدي تجاه نصّه الأول حتى يستطيع أن يكتبه. فعلياً إنتاج الثقافة هو مزيج من وعي نقدي جذي، واستقبال لتدفق الرغبة بالحياة؛ فالكتابة رغبة جارفة بالأشياء، وبدون هذه الرغبة العالية لا يجلس أحد وراء الطاولة هذه الساعات المضيئة.

وهكذا فحين نقول إن الكتابة تكتب الحاضر، فهذا يعني أن الكتابة لا تقبل أن تتخلّى عن الموقف التقليدي الموجود لدى العرب من الكاتب، وهو الموقف الذي أعتقد أن الحداثة ذاتها لم تتخلّ عنه؛ فكبار شعرائها من السيّاب حتى أدونيس قبلوا جزئياً بفكرة المزج بين النبوة والسلطة السياسية؛ وجبران كتب النبي. هناك نموذج يمتد من امرئ القيس (الملك والشاعر) والمتنبي إلى جبران وأدونيس (الذي أعطى لنفسه اسم إله)، وفي الرواية من قنديل أم هاشم ليحيى حقّي حتى نجيب محفوظ. ومن يدعّ أنه يرى المستقبل تكن نظرتة إلى الماضي وحده؛ فلا شيء يشبه المستقبل كالماضي، والذي يزعم رؤية المستقبل يكون في حالة تذكّر. هذا لا يعني أن أدونيس والسيّاب ومحفوظ حاولوا أن يكونوا أنبياء علينا. أنا أعتقد أن أهمية أدبهم وأدب مرحلة الحداثة الشعرية والروائية أنهم استطاعوا - رغم هذه العناصر الموجودة من الماضي - أن يفتحوا على الحاضر وأن يكتبوه بأشكال مختلفة.

- هل يمكن أن نعتبر موقفك هذا ملازماً لك منذ بداية ممارستك النقدية أم أنه موقف تطوّر واتخذ أشكالاً عدّة قبل بلوغ هذه النقطة؟

□ لم أعد أعرف إن كنتُ ناقداً بالمعنى الحقيقي. فقد تقلّصت مقالاتي النقدية، حتى إنني لم أعد أكتبها لأنك بعد عمر معين تكتشف أنك لا تستطيع أن تقوم بكل شيء بل عليك أن تختار. وقد غلبت عليّ الكتابة الروائية وأعتقد أن هذا هو خياره الحقيقي الأخير.

لكن هذا لا يعني أنني لا أكتب النقد، وأعتقد أنني تطوّرت كثيراً في مقربي النقدي، الذي يمكن أن ترى بداياته في كتابي الصادر عام

١٩٧٤ وهو تجربة البحث عن أفق؛ فهناك كنت قريباً من السوسولوجيا الماركسية، أمزجُ بين غولدمان والاشتراكية الواقعية. ثم حدث تطوّر انطلاقاً من البنيوية التي تعرّفت إليها فيما بعد وصولاً إلى هذه اللحظة حيث أعتبر أنني أقوم بقراءة حرة للعمل الأدبي، وهي قراءة داخلية في الأساس تستفيد كثيراً من المناهج البنيوية والدراسات اللغوية. هذا المسار التطوّري يمكن القول إنه مسار مواز لتفكيري في الأدب والكتابة، وهو تفكير تجده في أعمال الأدبية؛ ولكنني الآن لا أستطيع أن أدعي أنني صاحب مدرسة أو وجهة نظر نقدية لأنني فعلياً لا أمارس النقد.

بحكم مهنتي أقرأ معظم النتاج الأدبي، وأحياناً أكتب عن كتب أحبها، ولكنني لم أعد أكتب إن لم أحبها. قبلاً كنت أقوم بنمذجة ونظام وأتابع الأشياء وتطوّرها؛ وأما الآن فإن هذا لم يعد يعني كناقداً بل أصبح يعني كروائي لأرى أين أصبح الروائيون.

- أغلب النقد الحديث استفاد من البنيوية بمدارسها المختلفة، ولاسيما ما نصّت عليه بخصوص المرجع الخارجي / الواقعي والمرجع الداخلي وعملية التلقّي. واستناداً إلى ما ذكرت أنت - أعني أننا لا ننقل الحدث ذاته كما حصل فعلاً وإنما اعتماداً على ذاكرتنا وإرادتنا ولاوعينا - فإننا نواجه مشكلة في النقد وهي أن النقد يغدو قراءة ذات معيّنة للنص اعتماداً على ما هي عليه من ذاكرة وتوجّه، أي اعتماداً على علاقتها هي بالنص. وبذلك تصبح إزاء عشرات القراءات للنص الواحد وكلها شرعية! كيف يمكن في هذه الحال أن نتكلّم عن قراءة داخلية وحرّة للنص؟

□ ما قلته واضح جداً ولكن ينقصه تفصيل. هنالك مستويان في العمل النقدي. المستوى الأول هو أن تعامل النصّ كشيء، فتدرس آلية تركيبه، فتقول مثلاً إن هذه طاولة مستطيلة (وهذا أبسط تعريف) لها أرجل ولون؛ ثم تدرس نوعية الخشب، ومصدره، وكيف تركبت نثرات الخشب والتصقت، وهكذا. من هنا تجد أن البنيوية مهمة وقد أسست لأمر علمي لن يزول على الإطلاق، وهو أن تدرس النصّ كشيء مصنوع من مادة أولية هي اللغة وتفتش - من ثم - على قوانين تركيب هذه اللغة. هنا يمكن الكلام على نمذجة علمية يستطيع النقد أن يصل إليها.

المستوى الثاني من النقد هو إخضاع هذه المادة للقراءة الذاتية أو القراءة الموضوعية، وهذا يتبع الإيديولوجيا السائدة أو المعارضة. يُدرج النصّ في التاريخ الأدبي، وهو ما يدخل ضمن النقاش الإيديولوجي. إذ لا ينظر الناقد إلى النصّ من زاوية «علمية» بل ضمن صراع فكري في مستويات مختلفة. ولذلك فإن النقد هو مجموعة من العمليات يمكن أن تكون متناقضة. فلينین يشتغل على

نصّ لتولستوي، وتولستوي كاتب رجعي؛ ولكنّ تولستوي عند لينين هو مرآة الثورة الروسية؛ ولينين استطاع أن يقرأ عند تولستوي (في المستوى الإيديولوجي) الحركة التاريخية التي يمكن أن تقرأها بعدة قراءات.

ليس النّقدُ علمياً كما ادّعى البنيويون، بل هو - كالأدب - جزءٌ من الصراع الاجتماعي.

ومهما قال البنيويون إنّ النّقد علمي، فالحقيقة أنّ النّقد ليس علمياً. النّقد كالأدب هو جزء من الصراع في المجتمع؛ والصراع فكري. هذا الكلام سيدوقدياً لأنّ «الموضة» اليوم هي أنّه ليس ثمة «أفكار»، ولكنّي أعتقد أنّ هذا موقف إيديولوجي يكرّس الهيمنة الأميركية على العالم وهيمنة نمط إنتاج محدّد على الاقتصاد العالمي. وأنا ضد هذا الموقف. فأنا أرى أنّ الصراع الفكري مستمر؛ صراع المصالح بين الفئات والطبقات الاجتماعية مستمر ولو بأشكال مختلفة. ولذلك فحين بدأنا هذا الحديث اعتبرنا أنّ نصف تاريخنا عجوب، وهذا الحجب موقف إيديولوجي.. لماذا لم نفتتح بـ ألف ليلة وليلة إلّا حين نعتنا الإفرنج بأنّها أدب عظيم؟ لماذا حذفنا ألف سنة من تاريخ الثقافة العربية؟ هذا أمر غير مجاني؛ إنّ أمر مرتبط بالإيديولوجيا ومرتبّ بأدب كسر الصورة التي خلقها المتنبي، وهي الصورة التي وصفناها قبلاً. الصراع ثقافي إيديولوجي، وهو صراع حول كيفية تفسير القديم. المشكلة في الواقعية الاشتراكية ذاتها أنّها فهمت الصراع بالغاء كافكا! غير أنّ الصراع هو كيف نقرأ كافكا؛ فالأدب العظيم موجود ولا أحد يستطيع أن يلغيه..

□ ألا تعتقد أنّ هذه النظرة تؤدّي بالنقد إلى التخصّصية، أي تحوّل النّقد إلى نقد سوسيولوجي، سايكولوجي، ليبقى محافظاً على «موضوعيته»؟

□ الخطر فيها تقول هو أنّنا في سياق التّطوّر العلمي والتكنولوجي نسير نحو التخصّصية، ونحو الكاتب الذي لا يعرف كلّ شيء. الكاتب «العام» انتهى إلى الأبد. لاحظ مثلاً أنّ مثقفاً مثل جان بول سارتر قد ورثه بارت وميشيل فوكو.. وهما حتّى بالنسبة لمثقفي اليوم عامان رغم أنّهما كانا مثقفين متخصصين.. الثقافة صائرة إلى التخصّص لكي تلحق بالعالم؛ والذي يقود المجتمع منذ الثورة الفرنسية هو العلم لا الأدب. مقال ميشيل فوكو العظيم «موت

المؤلّف» يخبر شيئاً مرعباً وهو أنّ الثقافة كانت مهمّة حين كان الأدب يقود الفكر والمجتمع، وكان الناس لا يعرفون اسم الكاتب (لذلك فالإلياذة ليست لهوميروس؛ بل مؤلفها مغفل).. وحين أصبح العلم هو الذي يقود المجتمعات صارت أسماء العلماء مغفلة وأسماء الأدباء هي الظاهرة. ولذلك فإنّه يمكنك أن تعرف الآن كافّة أدباء أوروبا، وأمّا العلماء فمن النادر أن تعرفهم؛ وقد يكون آخر عالم مشهور هو أينشتاين.

إذن أنت في حضارة يقودها العلم، والعلم يتّجه إلى مدى متخصص جداً لأنّ السيطرة على الطبيعة أصبحت معقّدة ولم يسبق لها مثيل في التاريخ. إذن معك حقّ فيما يختصّ بالخطر الذي تشير إليه. ولذلك فأنا أعتقد أنّنا بحاجة لكتابة الموقف الثقافي السياسي كمثّل هذا النوع الذي أجرب أن أكتبه وأطوره، وهو المقال الذي لا يدّعي أنّه وريث الثقافة الموسوعية الشاملة ولكنه يجعل قراءة الأحداث والنصوص والأدب ضمن وحدة هي وحدة الموقف الفكري الثقافي الذي يجب أن لا تفقد، لأنّها إذا فقدت يغدو الزمن عبثاً.

- ضمن ملحق النّهار ثمة كتابات نقدية صحافية تتناول نصوصاً متنوعة.. كيف تنظر إلى هذه الممارسة؟

□ هنالك شيء يسمّونه في كلّ صحافة العالم مراجعة الكتب. ومراجعة الكتب ليست هي النّقد الذي كنّا نتكلّم عنه، وإنّما وظيفتها تقديم الكتاب، ثم إعطاء فكرة تسهّل على القارئ عملية القراءة؛ تربط الكتاب بما صدر قبله وتعطي القارئ بعض المفاتيح الأخرى لقراءته؛ وهذه الممارسة ممارسة محدودة جداً. ومع ذلك فمن الصعب أن تجد من يكتب مراجعة الكتب لأنّ مراجعة الكتاب عمل متواضع وكتّابنا لا يستطيعون القيام بهذا الأمر! يعتقد الكاتب أنّه في مراجعة الكتاب يقول الكلمة الفضل في الأشياء؛ فمن الصعب جداً أن تجد كتّاباً لباب مراجعة الكتب. مراجعة الكتاب تتضمن موقفاً: يمكنك أن تحبّ الكتاب أو أن تكرهه، وهذا الموقف غالباً ما يكون انطباعاً. كيف تختار الكتب لهذه الزاوية؟ أوّلاً ليس أمامك الكثير من الخيارات، لأنّ كتاب هذه الزاوية - كما ذكرنا - قلائل. ثانياً، يجب على من يراجع الكتب أن يستمرّ في ذلك حتّى يتحمّل المسؤولية. ولكنّ للأسف تضع المقاييس في بلادنا لأنّ سوق الكتاب سوق غرائبي.. لا تستطيع في فرنسا مثلاً أن تكتب عن كتاب باستخفاف لأنك إذا أخطأت مرّتين أو ثلاث مرّات يتوقّف الناس عن قراءتك. وأمّا عندنا فالكتاب لا سوق له.. والمقياس الفعلي هو الجمهور.. هنالك جمهور من القراء، وإذا انعدم هذا

وأحد أمين وبين ما تمّ إنجازه على صعيد الحداثة في الخمسينات من هذا القرن؟

□ التناقض بين الحداثيين هو في ظاهر الأشياء فحسب. فأنا لا يهتني إذا كان بدر شاكر السيّاب قوميّاً عربياً أم شيوعياً أم ناصريّاً بينما كان طه حسين ليبرالياً يمينياً من الدّستوريين؛ ومن المؤكّد أنّه لم يكن ينظر بارتياح للثورة الناصريّة؛ ومن المؤكّد أنّ نجيب محفوظ بقي وفديّاً طوال حياته. ولكنني أرى أنّ كلّ هذه المرحلة كان عبد الناصر أحد نتائجها لا صانعها؛ فنحن نقول «المرحلة الناصريّة» لتسهيل الفهم وتحديد الفترة الزمنية، ولكن كلّ هذه المرحلة كانت مرحلة اصطدام لتيّارات كثيرة يجمعها اتفاق على مجموعة من الأمور: على ضرورة التّغيير، على ضرورة إحلال الفكرة القوميّة مكان الفكرة الدينيّة، على ضرورة الارتباط بالعصر. يروي بدر شاكر السيّاب أنّه كتب أوّل قصيدة حديثة متأثراً بقصيدة الآل باتروس؛ جمال عبد الناصر يخبر أنّ طموحه أن تصير مصر مثل بريطانيا في فلسفة الثورة؛ وأدونيس كان يترجم سان جون بيرس، ونجيب محفوظ كان يقلّد بلزاك، وطه حسين ورث العقلانيّة الديكارتيّة.. إلخ.

إذاً كان هنالك اتفاق اجتماعي عام أقام سيات مرحلة تجدّد تجسّداتها في كلّ ميادين الثقافة.. لا ثقافة جدّيّة إذا لم تكن كذلك. أنا لا أستطيع أن أقرأ شعر صلاح عبد الصبور دون قصص يوسف إدريس؛ ولا قصص يوسف إدريس دون أغاني عبد الحليم حافظ، ودون الموسيقى التي رافقت عبد الحليم حافظ والتّغيير الجذري في الدّائقة الموسيقيّة الذي قام به مع عبد الوهاب وغيرهما.. إذاً كان هنالك وحدة.. وهذه الوحدة كانت مشكلتها برأيي أنّها توفيقية.. حاولت التّوفيق بين نقد الماضي والقبول به؛ وفقت بين الفكرة الجديدة والفكرة القديمة. ادرسهم واحداً واحداً تجدهم كلّهم في هذه الازدواجيّة المربعة، وهي ازدواجيّة تلك المرحلة التي انتهت عمليّاً في اعتقادي عام ١٩٦٧. استيعابنا لانتهاؤها كلّنا عشرين سنة وحرباً طاحنة في لبنان والآن ستأتينا حروب أهليّة في كلّ أنحاء العالم العربي حتّى نستوعب أنّ علينا أن نبحث عن شيء جديد في السياسة والثقافة والفكر.. نحن الآن في مرحلة تسمّى ما بعد الحداثة وهي مرحلة تقوم على تفكيك. والتّفكّك ليس في العالم الثالث وحده.. هذا وهم.. التّفكّك سوف يصل إلى كلّ مكان؛ مرحلة التّفكّك التكنولوجي والتخصّصيّة المربعة تقود إلى حركتين متناقضتين: حركة ما بعد قوميّة كما نرى في أوروبا التي ستتوحّد، وحركة ما قبل قوميّة كما نرى في التّفكيك الذي يحدث في المجتمعات من يوغوسلافيا إلى الاتحاد السوفياتي ويمكن أن يحدث في أيّ لحظة في أميركا. ليس هنالك من هو منيع تجاه هذه

الجمهور يقرأ مثقّفو المقاهي بعضهم البعض ويعتقدون أنّ هذه هي الثقافة بينما هي في الحقيقة هراء وتضييع وقت. مشكلتنا أنّنا بلد صغير ولا يقرأ؛ الخطر اليوم أن نصبح بلا مقاييس مرتبطة بجمهور القراء. أي أنّ العمل الذي يثير ضجّة سرعان ما يُنسى لأنّه لم يخضع لمقاييس العلاقة مع جمهور المتّبعين. وهنا الخطورة في كلّ العملية الثقافيّة في بلادنا..

- عملت على نقد الشعر في كتابك دراسات في نقد الشعر. نحب أن نعرف موقفك من عمليّة الحداثة، وهل هي ما يدعيه المنظّرون الشعريّون، أم هي ما يدعيه بعض علماء الاجتماع والنّقاد اليساريّين من حيث رفضهم للتسمية معتبرين أنّ الحداثة حركة شموليّة لا تصيب المستوى الفوقي فحسب. ثمّ لماذا أصابت الحداثة المنظومة الشعريّة خاصّة ولم تطل الرواية التي حافظت على النموذج المحفوظي؟

□ عفواً، ولكن نجيب محفوظ حديث وأنا اعتبره أكثر حداثة من الشعراء كلّهم. كتابي في نقد الشعر كان يتعاطى مع ثلاثة نماذج فقط، هم السيّاب وأدونيس ومحمود درويش لأنني افترضت أنّ بينهم خطاً يتنامى هو خطّ القصيدة الشّاملة. افتراضي كان أنّ حركة الحداثة في الشعر مرتبطة بالمرحلة القوميّة، بالنّاصريّة والفكرة القوميّة، وأنّه لا يمكن فهم الحداثة الشعريّة دون فهم الحركة القوميّة. وهي أصابت الشعر لكن سبقتها حداثة في النّقد، أسسها طه حسين وترافقت معها حداثة في الرواية جسّدها نجيب محفوظ، وبجانبتها كان هنالك حداثة في الأغنية جسّدها عبد الحليم حافظ، ثمّ فيروز. يعني كان هنالك حركة واحدة، والحداثة تجلّت في الشعر لأنّنا في لبنان لدينا شعراء أكثر ممّا ينبغي؛ هنالك تورّم في التّناج الشعري والأهميّة باتت للشعر.

لماذا بدا الشعر مهمّاً أكثر من غيره؟ لأنّ الشعر اصطدم بما هو مقدّس، والشعر طرف من أحد طرفي القدسيّة في العالم العربي وهما القرآن والشعر. مصادر تفسير القرآن هي الشعر الجاهلي؛ ومن هنا قدسية الشعر العربي لأنّه يصوّب اللّغة؛ ونحن نصحّح اللّغة حسب الشعر الجاهلي؛ إذاً بدت المعركة حول الشعر هي الأصحّح لأنّ الشعر - كما ذكرنا - أمر مقدّس عند العرب ولأنّ الانقلاب في الشعر كان مؤشراً على انقلاب شامل في الثقافة والحياة العربيّة. الحداثة بدأت بمسألة الخلافة، أي بعد علي عبد الرّازق الذي حرّرنّا نظريّاً من السّلطة الخلافيّة؛ هنا يمكن أن نقول إنّنا دخلنا في جدل حول دلالات السّلطة ومعناها ومن أين تأتي شرعيّتها..

- هنالك من ربط بين ما بدأ به علي عبد الرّازق وطه حسين

الأحداث . نحن الآن إذاً في مرحلة جديدة، أطالب بأن نلتقط سبيلنا لأنّه لا يمكن لنا تحديدها؛ لذلك يجب أن نتخلّى عن الأفكار المسبقة من المرحلة الماضية، ثمّ يجب أن نكتب الحاضر ونكتب التفاصيل . . حتّى نستطيع أن نخرج بثقافة جديدة . ونحن لا نملك الرّفاهية الموجودة في العالم الأوّل؛ لذلك نحن بحاجة لثقافة جديدة وثقافة تخدم الهدف الأساسي وهو أن نعيش بكرامة . أنا لست خائفاً على القومية العربية؛ إنّها تعني إذا كانت تخدم الإنسان العربي؛ بل أنا خائف على الإنسان العربي الآن . لذلك لا نستطيع في مرحلة ما بعد الحداثة، وهي مرحلة تفكيك النصّ، أن ننسى مهمّات ثقافية سياسية لأننا في خطر أن نعيش تحت مستوى البشر، والإغراء الذي يقدّمه لنا العالم الحديث هو أن تنفصل الإثنية عن جنسيتها عن مجتمعاتها وتعيش في وهم العالمية، وتترك هذه المجتمعات في طريقها إلى الهاوية كما نرى في العراق والصّومال والبوسنة . .

- انطلاقاً من حداثة الخمسينات على المستوى الشعري أريد أن أسأل أين وصلت التجربة الشعرية حالياً؟

□ إذا تناولنا محمود درويش في مجموعته الأخيرة أحد عشر كوكباً وفي أرى ما أريد هنالك تغيير جذري . هنالك مزج خارق بين الحكمة الحقيقية والأدب، أي أن نقول فكرة أدبية جديدة مرتبطة بالتجربة الإنسانية وبين القصيدة المنتشرة على مساحة كبيرة من التجارب الصغيرة . برأيي هنالك ما هو جديد ولم يظهر نقدياً بعد، لأنّ قضية الشعر الحديث في الخمسينات كانت قضية بسيطة: اكسروا هذا العمود وانتهينا . لم يكن أحد يفكر آنذاك في المضمون، أي بعد كسر العمود ماذا تريدون أن تقولوا . طبعاً الذين كسروا العمود قالوا من المؤكّد أنّ أدونيس شاعر كبير وقال كثيراً . . نحن الآن في مرحلة تتشكّل القصيدة فيها من الحكمة بمعنى المعرفة الإنسانية ومن العناصر التفصيلية المنتشرة والمتشظية في الواقع . في رأيي أنّ الشعر العربي لم يمّت، الشعر المنتج حالياً هو شعر مهمّ جداً يحتاج إلى الوقت حتّى نستوعبه وهو يحتاج إلى الوقت حتّى يتبلور، ولكنني متأكّد أنّ هنالك تجربة في الشعر العربي الحديث هي تجربة ما بعد الحداثة . .

- تعاطيت مع التنظير في النّقد في كتابك الذاكرة المفقودة حيث أرسيت مفهوماً للذاكرة وعلاقتها بالكتابة؛ نسأل عن مرجعية الذاكرة لدى الحداثة ومشروعها في الخمسينات، إذ تشير كلّ المعطيات إلى تأثر واضح بالغرب؟! .

□ الحداثة العربية في الخمسينات نشأت على هذه الذاكرة . تقليد الأدب الأجنبي كان ذاكرة؛ ليست ذاكرتك ولكنها ذاكرة . ماضي

أوروبّا هو مستقبل العالم، وماضي العالم هو نحن الأدب العربي القديم : هذه الفكرة كانت واضحة، وتكتشفها في الإصرار على إدراج الأدب العربي في الأدب العالمي . العرب حين كانوا أسياد العالم القديم لم يهتموا بالأدب اليوناني، لم يهتموا بأن يدرجوا الأدب العربي في الأدب اليوناني، بل اعتبروا الفلسفة اليونانية مصدراً وأدبهم العربي مصدراً آخر . لم يخضع النموذج الأدبي العربي للسؤال إلّا في العصر الحديث، والجاذب حين يتكلّم عن الفرق بين العرب والعجم يجد النموذج العربي من حيث قدرته على البلاغة والارتجال . لم يتعرض الأدب العربي للسؤال رغم أسئلته أو احتجاجات أبي نواس؛ ورغم أنّ أبا تمام أحدث تغييرات جذرية في المعنى الأدبي وأدخل الإيحاء على الصورة الشعرية إلّا أنّ النموذج لم يمّس ولم يتعرض للتشكيك . لذلك لم نترجم الأدب اليوناني، فقد اعتبر العرب أنّ أدبهم هو الأدب الأفضل لأنّ لغتهم هي اللغة الفضلى .

للمرّة الأولى، منذ حوالي المائة عام، تعرّض الأدب العربي للسؤال، وهذا دليل على عمق التّحول الذي حصل في العالم العربي . فبعد سقوط الخلافة الإسلامية العثمانية وهذا النظام التقليدي الذي عشنا فيه حوالي ألف وثلاثمائة عام، وبعد التّحول الجذري في العالم نحو العلم والتكنولوجيا، اكتشف العرب أنّ أدبهم لم يعد مرجعاً؛ والنقاش الذي دار بين طه حسين ومصطفى صادق الرافعي ترى فيه آخر صيحات التمسك بالنموذجية العربية . للمرّة الأولى يخضع الفكر التقليدي لعملية السؤال؛ هذا الخضوع تمّ عبر عملية فكرية معقّدة جداً لا اعتقد أنّه يمكننا فصلها عمّا بداه الأفغاني ومحمّد عبده اللذان أخضعنا للمرّة الأولى الفكر الإسلامي لمصطلحات غير إسلامية . نحن مررنا في مرحلة خطيرة جداً في التّحول الثقافي، وهي قبولنا بكون أدبنا كلّ الآداب، بل قبولنا بأنّ وضعه نسبي ومتخلف عن غيره: فنحن لا نملك شيئاً من الفنون الكبرى في الآداب الأجنبية؛ ليس لدينا ملحمة ولا مسرح ثمّ ليس لدينا رواية، إذاً لا يوجد لدينا شيء . لذلك ظهر لدينا اتجاه لتبني كلّ ما هو غربي، وهذا هو كلام طه حسين في مستقبل الثقافة في مصر .

ماذا فعلت الحداثة؟ ترى شاعراً كبيراً مثل أدونيس يقول في مقدمة لديوان العرب إنّ أبا نواس بودلير العرب وأبا تمام مالارمي العرب وهذا محاولة للدّخول في التاريخ العالمي لأننا لم نعد نستطيع أن نبقي خارجة . يبدو الآن أنّ هذا الكلام مبسّط ولكنه في وقته كان كلاماً خطيراً جداً لأنّه كان ينسب كبار العرب لأدباء أفرنج وحديثين وغير ذلك . الحداثة حاولت أن تجمع بين ذاكرتين: أن تحافظ على الذاكرة العربية التقليدية . ولذلك حافظ أدباؤها على الفصاحة بشكل قوي، لم يمّس المبنى الداخلي للغة العربية، وحافظوا على النموذجية حين قبلوا افتراض



عصر النهضة بأنّ الشعر العباسي والجاهلي هما نموذج اللّغة العربيّة - ولكنهم قرّروا أن يدعوا هذا التاريخ ضمن تاريخ العالم الذي تسيطر عليه الحضارة الأوروبيّة. ما نكتشفه الآن كلّنا هو التّالي: صحيح أنّ الرّواية فنّ غربي ولكن لدينا نحن ألف ليلة وليلة.

أنا لست استمرراً للماضي ولا امتداداً  
للغرب، بل أنا في خلطة عجيبة يمتزج  
فيها الكوكاكولا بالحجاب.

أنا أعتبر نجيب محفوظ رجلاً عظيماً لأنّه قدّم للأدب العربي خدمة لا تُقدّر بثمن، وهي أنّه جعل لنا تاريخاً للرّواية، وقد ألف معظمه من الرّواية الطّبيعيّة والواقعيّة؛ بل إنّه قدّم ماركيز، قدّم الجميع وحرّنا من المرور في كلّ هذه المراحل. يبدو الآن بشكل بديهي حين نحاول أن نكتب رواية أننا لا نستطيع تقليد أيّ كاتب، وإذا أردت أن أستوحي، أستوحي من ألف ليلة وليلة ومن المقامات ولكنني لا أستطيع أن أقولها. أنا لست استمرراً للماضي ولست امتداداً محسوماً نحو الغرب؛ أنا هنا في هذه الخلطة العجائيّة الغربيّة التي يمتزج فيها الكوكاكولا بالحجاب، والماضي بالحاضر، وأنا سوف أحاول أن أنقل وأخبر هذا، دون عقد، لأنّ أدباء عصر النهضة والحداثة كانوا معقّدين جداً من الغرب. المطلوب منّا الآن أن نكتب هذا الحاضر دون أن نكون ورثة الماضي أو امتداداً مهجناً وسخيفاً للغرب..

- في كلامك شيء من التّفاؤل.. ولكن مع تجربة طه حسين ومعاصره هنالك نوع من وعي التجربة فقد كانوا يعرفون أنّهم بحاجة إلى تطوير على نسق التجربة الغربيّة، لذلك كان هنالك نوع من الانتقائيّة فيم يجب أن نأخذه من الغرب. أمّا الآن ومع تطوّر أنماط المجتمع الاستهلاكي فقد صرنا نعيش يومياً مع الكوكاكولا وأكثر من عشرة أفلام غربيّة تبث علينا من محطاتنا. لقد صار الغرب جزءاً منّا ولم يعد لنا موقف ثقافي عربي بحت، بتنا نأخذ ما يريدوننا أن نأخذ.. حتّى في مرحلة الحداثة لم تكن نعي التجربة.. هل كان طه حسين بربّيك بنموذجه الانتقائي يريد تحيينا أن نصل إلى ما وصلنا إليه اليوم؟

□ الإنسان يعتبر دائماً أنّ طفولته هي أجمل شيء في حياته، ودائماً يبدو الماضي أجمل من الحاضر لأنّ الماضي ليس الماضي، بل هو متخيّل عن الماضي. برأيي نحن العرب بعد الحداثة وبعد عبد الناصر مررنا

لأوّل مرّة بتجربة العلاقة بالتّاريخ. الخطأ - إذا كان هنالك خطأ ارتكبه العرب بعد الـ ٤٨ - كان فكرة أن تجنّب الصّراع مع إسرائيل ينّجهم من مفاعيل هذا الصّراع. هذا الخطأ انتهى، وانتهى نتيجة خطأ: عبد الناصر لم يعتقد أنّ هنالك حرباً عام ١٩٦٧، كان يعتقد أنّ الإسرائيليّين لن يقاتلوا وإلاّ لما كان أغلق مضيق تيران. انتهت هذه المرحلة وفتح الصّراع على كافّة احتمالاته التي إذا قرأت الآن يوميات الحروب الصّليبيّة تجد حالتنا فيها: حروب أهليّة، ناس تتصالح وناس تتصارع ويجتمع يتداخل بعضه ببعض. لقد وصلنا إلى الحقيقة التاريخيّة.. العلاقة الحقيقيّة بالتّاريخ.. يمكن أن تقول لي إنّ الثمن غالٍ ودفعناه.. صحيح، لكن ليس هنالك من شعب يريد أن يصبح شعباً إلاّ وعليه أن يدفع الثمن الغالي. خذ تاريخ كلّ العالم تجد ذلك.. تبدو اللّحظة هذه هي اللّحظة الأكثر فوضى في تاريخنا.. صحيح.. ولكنها أيضاً أكثر اللّحظات حقيقة. ليس من الضّروري أن نرتكب هذه الأخطاء لو كنّا أوعى قليلاً.. ولكننا لم نكن واعين كفاية. صحيح أنّ الأميركيّان يهيمنون على الإعلام المرئي العالمي وأنهم أصبحوا في منازلنا وأنّ هذا أمر سلبي ولكنه يحمل إيجابيات أيضاً في العمق. أنت جزء أو طرف من عالم واحد، نحن كعرب في خضمّ مرحلة مخاض فظيعة وصراعات دمويّة مخيفّة لكي نجد أنفسنا وذواتنا أخيراً. صار المطلوب أن نجد الأشكال الفكرية والسياسيّة اللازمة حتّى ينتج هذا المجتمع. الفرق بيننا وبين طه حسين أنّه كان يعتقد أنّه بتقليد الغرب سير الأمور بشكل طبيعي. نحن قلّدنا الغرب ووقعنا في المصيبة، نحن الذين نرث هذه الثّقافة ليس لدينا وهم عن حلّ سحري.. آخر وهم لدينا كان الوهم الماركسي، تأتي بالوصفة وتركب الدّواء وتصلح الأمور.. نحن الآن بلا وهم، نحن نعرف أنّ مهمّة بناء هذا المجتمع مهمّة ملقاة علينا وحدنا، وحين انهارت السّلطة العثمانيّة صار عندنا فراغ بالسّلطة، ولكنّ الاستعمار سدّ هذا الفراغ. كلّ الدّول هذه ورثت دساتير وضعها الغرب، القوانين والنّظام الاجتماعي كلّها من صنع الاستعمار، للمرّة الأولى أنت مطالب أن تضع نظامك، دستورك، تكتب نصّك وتشيد ثقافتك. نحن مطالبون بصياغة المشاريع بنداً بنداً.. أنا أعتقد أننا في معركة طاحنة مع إسرائيل وأميركا ومع الأخطبوط النفطّي الذي يجسّد إمكانيّة تحوّل العامل الداخلي إلى سرطان أشدّ تدميراً من العامل الخارجيّ. ويمكن أن تندهور إلى أسفل السّافلين. لا أستطيع أن أنسى أنّي مضطّرّ للبناء، وأنّني مهّد بالتفكّك وبالفناء..

- لم تأخذ القصّة القصيرة عند إلياس خوري حقّها كما أخذت الرّواية رغم أنّها كانت قصّة قصيرة مميّزة. هل هذا هو موقف من القصّة القصيرة؟

□ أنا لم أكتب إلا مجموعةً قصصيةً واحدة هي المبتدأ والخبر، وعملياً هذه القصص هي روايات قصيرة، لا بالمعنى الذي اصطلاح عليه الشكلائيون الروس؛ وقد يكون هذا الأمر قد نتج عن أن القصة القصيرة قد ارتبطت تاريخياً بالصحافة، وربما لأنني أمارس الصحافة وفي كتاباتي الكثير من الأمور السياسية وغير ذلك. أنا لا أملك ميلاً لكتابة القصة القصيرة أبداً. في المبتدأ والخبر أربع قصص، وقصص كبيرة نسيّاً، كان من الممكن أن تكون روايات، لماذا كانت روايات قصيرة؟ لا أعرف. ولكنني عملياً لم أكتب القصة القصيرة بالمعنى الذي تتكلم عنه، لم أشعر بحياتي أنني أكتب قصصاً قصيرة. الرواية عندي هي مجموعة حكايات والحكاية الواحدة لا تكفي، لا تقوم بذاتها، في رأيي. القصة القصيرة ليست حكاية؛ إنها شيء آخر. في البناء الروائي لديّ هنالك بناء حكايات وبناء لعدد كبير من الحكايات ولا حكاية يمكن أن تقوم بنفسها. لذلك أعتقد أن الرواية هي الشكل الأكثر مناسبة لي..

- ومع ذلك تكلمت في ندوة مكناس عام ١٩٨٣ عن تجربتك القصصية..

□ هذا لا يمنع من أن أتكلّم.. وأن أذعّي الآن إلى ندوة عن القصة القصيرة وأذهب.. المبتدأ والخبر كتاب أحبه كثيراً واعتبره من أفضل كتبي، ولكنني الآن لست في هذا المناخ، مناخ القصة القصيرة.

- ندخل الآن في تجربتك الروائية. تعاطت رواياتك مع موضوع الحرب اللبنانية. كل رواية شكّلت موقفاً من هذه الحرب من الجبل الصغير إلى الوجوه البيضاء إلى رحلة غاندي الصغير فمملكة الغرباء. إذا تناولنا الروايتين الأخيرتين فإنّ غاندي الصغير تعاطت مع فترة الاجتياح الإسرائيلي الذي استهدف المقاومة الفلسطينية في لبنان، ولكن الرواية غيّبت الفلسطيني. وأمّا مملكة الغرباء فقد حضر فيها الفلسطيني رغم أنها تعاطت مع بيروت بعد الحرب. كيف يمكن أن نفسر ذلك؟..

□ عليك أن تتعامل مع الرواية باعتبارها حكاية؛ وأنا أخبر حكايات. في غاندي الصغير كتبت حكاية ماسح أحذية، وحين كتبت غاندي الصغير كنت معنياً جداً بالموضوع الفلسطيني فعلياً. كانت حرب المخيمات قد انتهت ولم يعد هنالك في لبنان وضع فلسطيني أنا معني به شخصياً. ولكنني لم أكن أستطيع أن أقحم على بنية قصة أبطالها ماسح أحذية وعاهرة وقسيس بروتستانت فلسطينياً لا دور وظيفياً له. أنا أولاً لست مؤرخاً، وأنا لست معنياً بأن أنقل الواقع كلّ. أنا معني بإخبار حكاية جميلة ومسلية، تنقل

جزءاً من الواقع وجزءاً من الحقيقة وتخبر عن معاناة الناس وحكاياتهم. لذلك لو قرّرت في غاندي أن أمخل الفلسطيني لكان ذلك موقفاً إيديولوجياً زائداً (لأنّ تجربتي في معظمها كانت مع المقاومة الفلسطينية). الفكرة في غاندي كانت أن أخبر قصة حي في رأس بيروت، والتناقضات في داخله، والمشكلة الإنسانية التي تطرحها علاقة هذا الحي بالجامعة الأميركية، أي بالوعي المستحضر من الخارج (الوعي الغربي)؛ ومن ناحية أخرى هنالك الوجهان الآخران لهذا المجتمع المسّددان في القسيس وأليس.. أنا كنت أخبر حكاية، ولم أكن أؤرخ الحرب، ولست مضطراً في كلّ قصة أن أخبر فيها «كلّ القصة»..

- صحيح أنك لا تكتب التاريخ.. لكنّ نصّك كتب وترك للقراءة. ولا أعرف كيف تقتنع القراءة بهذه البراءة، فلا يتمّ تحميل النصّ وإسناده إلى مرجعيّات مختلفة. ينتهي النصّ بدخول الإسرائيليين إلى بيروت وقُتل غاندي الصغير والتكبير (صيحة الله أكبر). ونعود للتاريخ فنجد بعد دخول الإسرائيليين بداية ظهور الحركات الأصولية الإسلامية..

في «مملكة الغرباء» حافظت على أسماء الأشخاص الحقيقيين لكي يبدو وكأنهم متخيّلون!

- لا.. لا.. لا.. مشهد التكبير في غاندي الصغير هو مشهد حقيقي. أعتقد أنّ أولّ تعبير سمعته عن مقاومة بيروت للاجتياح الإسرائيلي هو أذان «الله أكبر». فإدام أنّه كان باستطاعتنا أن نقول الله أكبر «فهاشي الحال». وهذا ليس موقفاً دينياً؛ «الله أكبر» هي صرخة العرب. أنا من بيثة مسيحية في الأشرافية، ورغم ذلك نقول «الله أكبر» في البيت. الصيحة تعبير عن وجود نبض في المدينة يستطيع أن يواجه الهجوم الهمجّي الذي احتلّها. هذا هو الواقع لا أكثر من ذلك... لن يُفسّر أحد «الله أكبر» كما فسرتها أنت. لن تُقرأ بوصفها تعبيراً أصولياً بل بوصفها صرخة الحرب عند العرب...

- أريد أن أسألك عن الرّمز المسيحي الذي تستخدمه دائماً في رواياتك من الجبل الصغير إلى مملكة الغرباء، ودلالته الرّمزية والتعبيرية بالنسبة لك، وهل هي دلالة واحدة أم نسبية تبعاً لكلّ رواية؟

□ في الجبل الصغير الرّمز المسيحي يُستخدم كشكل نقدي لأنّ

تبدو وكأنها متخيل. علي أبو طوق يبدو وكأنه بطل القصة لا صديقي، وبدا المتخيل الذي هو جرجي الراهب أو وداد الشركسية وكأنها حقيقيان لأنها خيال مطلق. لقد كان البحث هو عن كيفية دمج الحقيقي والمتخيل في نسيج واحد. وهذه اللعبة الأدبية في مملكة الغرباء...

- كان هم إلياس خوري في رواياته هو أن ينقل الناس كما هم في حركتهم. ولكننا لوتبعنا الشخصيات الرئيسة في الروايات لوجدناها دائماً نماذج غريبة، من المقاتل المليء بالهواجس في الجبل الصغير، إلى صاحب الوجوه البيضاء، إلى غاندي الشخصية الساذجة بطرقة، إلى مجموعة الغرباء في المملكة... كيف يمكن تفسير ذلك؟

□ أريد أن أخبرك قصة. في الوجوه البيضاء هناك شخصية رئيسية هي خليل أحمد جابر الذي يبحث عن قتل ابنه في الرواية. وشخصية خليل متخيلة لا مرجع حقيقياً لها في الواقع. أغلب الشخصيات لها مراجع في الروايات، ولكن شخصية خليل كانت دون مرجع فعلي. ذات يوم منذ ثلاث سنوات أتى أحد أصدقائي وأخبرني أنه رأى شخصاً على كورنيش المنارة يدهن الحائط بالأبيض، ثم أخبرني زوجتي عنه، وكذلك عدد من الأصدقاء. فذهبت إليه، ورايته. طبعاً لم يتكلم معي لأنه مجنون تماماً. ولكن لحظة لقائي إياه كانت اللحظة الأكثر رهبة في حياتي؛ فقد رأيت المتخيل حقيقياً أمامي، بينما العادة هي أن يتحول الحقيقي إلى متخيل!.

رأيت بعيني هاتين شخصاً يشبه بطل روايتي، فكان من الصعب أن أتكلم معه!

شخصية خليل مشغولة بعناية، وقد عانيت كثيراً حتى تستقيم وتتماسك. كنت دائماً أخاف من أن يكون فيها تطرف زائد، أن تكون غير واقعية، حتى رأيت بعيني هاتين شخصاً يشبهها. إن الشخص الذي رأيته كان كأنه هي. لم يستطع أن يتكلم. ذهبت إليه لأجلس معه وأكتبه قصة جديدة أو كفصل أضيفه على الرواية، ولكنني حين رأيته كان من الصعب أن أتكلم معه؛ فذاك كان أمراً يبعث على الرعب. لم يتكلم معي لأنه كان منحوباً؛ كان مثل خليل أحمد جابر في أيامه الأخيرة. وهكذا ترى أن لا شيء اسمه شخصية واقعية أو غريبة أو غير ذلك.

هنالك من يسأل الراهب عن الفرق بين الراهب والبوليس؛ الكتاب يأخذ الدّين بوصفه ظاهرة اجتماعية ويحاكمها كظاهرة اجتماعية أيضاً. في مملكة الغرباء أعطى مع الدّين بصفته الرمزية؛ وهي البحث عن الرّابط بين شخصية المسيح وشخصية الراهب الذي يتوجّه إلى القدس وبين علي أبو طوق الذي استشهد في مخيم شاتيلا بعد حصار المخيم. وهنالك ربط في شخصية سامية في المخيم ووداد الشركسية ومريم التي هي أم المسيح. هنالك خطان متوازيان الرّمز المسيحي فيهما مأخوذ بشفافيته الأولى باعتبار المسيح هو الغريب والوحيد المطرود والمصلوب... إن الاستخدام المسيحي يأتي أساساً من كوني مسيحياً؛ وهذا أمر لا شك فيه، وأعتقد أنه قد حصل أمر فادح في «الثقافة العربية» منذ حماسة أبي تمام، وهو شطب العنصر المسيحي في الثقافة العربية. أعتقد أن المسيحيين عرب مثل المسلمين وهم جزء تكويني في الثقافة العربية. لقد ولدت في عائلة متدينة جداً. ورغم أنني لست متديناً أبداً فإنني أستخدم الرّمز المسيحي مثل أي رمز. ولقد استخدمت الحكاية المسيحية في كل مرة بشكل جديد، طبقاً لمقتضى الحاجة الأدبية...

- السّؤال عن الرواية كان هاجساً لدى إلياس خوري ألم به في رحلة غاندي الصغير، ثم ظهر واضحاً وعلنياً في مملكة الغرباء. لذلك سنسأل مع سعدي يوسف في نهاية قراءته لمملكة الغرباء: هل يحتمل السّؤال عن الرواية أن تقوم الرواية عليه؟

□ أعتقد أن سعدي يوسف وقع في اللبس لأنه فهم من السّؤال أنه مجرد سؤال، بينما كان السّؤال لديّ حيلة. الكتابة كلها حيلة. مشروع مملكة الغرباء لا تستطيع أن تجمع عناصره إلا بالحيلة: من المرأة التي فقدت ذاكرتها وحين استعادتها فقدت حياتها، إلى الفلسطيني الذي فقد حياته وبلده وذاكرته، إلى غيرهما من الشخصيات الأخرى التي تدور كلها حول فترة أعتقد أنها حالة نموذجية لبيروت الآن، وهي الفترة التي يشعر فيها الإنسان بأنه غريب في بلده. فكان السّؤال هو حيلتي حتى أستطيع أن أربط بين العناصر المختلفة.

الأديب هو في موقع يفترض المعرفة. وأما الحقيقة فهي أنني لا أعرف؛ بل أنا أبحث، والأسئلة حول الرواية كانت حيلتي حتى أستطيع أن أبحث. مملكة الغرباء في رأيي ليست سؤالاً حول الرواية بل هي رواية، بمعنى أنها تخبر حالة متكاملة الجديدي فيها هو المزج العلني بين المتخيل والحقيقي، تحويل الحقيقي إلى ما يشبه المتخيل. ففي الرواية قصص حقيقية فعلاً، ولم أقم مثل غيري من الروائيين بتغيير الأسماء، بل تركت الأسماء الحقيقية كما هي حتى

- أنا لم أتكلّم عن الواقعيّة. أنا كنت أسأل عن الشّخص المبرّر فنيّاً!..

□ شخص مُبرّر أي شخص موجود. واقعيّة الحياة علّمتني - ويا للمفاجأة - أنّ شرط الكتابة هو أن لا تصدّق نفسك؛ فحين تصدّقها تصبح سخيّاً. تلك اللّحظة صدّقت ذاتي، وخفت من نفسي وخفت من هذا الشّخص الذي يدهن.. تقول شخصيّات غريبة؟! الشّخصيّات يجب أن تجذّبي. لماذا تكتب؟ لتخبر بما هو غير معروف. أنا أعتقد أنّك حين تخبر القصص تصبح القصص غير معروفة لديك. حين أخبرك بقصّة تعرفها فإنّك تتعرّف إليها من جديد.. كتابة الرّواية بحدّ ذاتها عمل غريب ومستغرب، لأنّك تخبر فيها حكايات لناس يعرفونها. الوجوه البيضاء أنبتها بالاعتذار لأنّني أخبرتك قصّة تعرفونها وربّما تعرفون ما هو أجل منها؛ ولم أكن أكذب؛ فهذا رأيي الحقيقي: الناس يعرفون قصصاً أجمل من هذه وقد لا يكونون على استعداد لقراءة روايتي، فلا تؤاخذونا، نتمنّى أن نكون قد سلّيناكم! أعتقد أنّك حين تخبر الناس قصصاً يعرفونها فإنّك تنقل إلى هذه القصص عناصر جديدة، شخصيّات جديدة ومعبرة. ثمّ إنّك تكتب عن أناس لا يكتب الناس عنهم. هنالك بعض التّلاميذ قرأوا رواياتي وأخبروا معلّمهم أنّهم بإمكانهم أن يصبحوا أبطال قصص. بواب بنائنا يمكن أن يكون بطل قصّة. هذا هو هدي وليس هدي الغرائية. هدي أن أقول إنّ العادي اليومي غريب إذا رأيته، ولكنّا لا نراه. نحن غالباً نفترض الأشياء دون أن نراها لأنّنا نسلم بها، ولكنّا إذا أعدنا التّحديق بها وجدناها غريبة. كلّ شيء غريب. هل هنالك أبسط من أن يكون بطلك ماسح أحذية؟ كلّ الناس يروّون ماسحي أحذية كلّ يوم، ويرون صانع أحذية أو صيّاد سمك أو موظّفاً في البريد.. صحيح، يبدو هنالك شيء غرائبي ولكن هذه هي الحياة.. أنا هكذا أراها، أعيشها كما أكتبها، وأكتب كما أرى الأشياء. أنا أرى أنّك حين تنظر إلى الأمور مرّة ثانية فإنّك تراها غريبة..

- لتتكلّم عن شخصيّة البطل لديك. في الجبل الصّغير هنالك سمات أبطال. في الوجوه البيضاء هنالك شخصيّة خليل أحمد جابر، وهي ضعيفة نسبياً من حيث بطولتها رغم أنّها شخصيّة رئيسيّة. في رحلة غاندي الصّغير وملكة الغرباء ينتهي هذا المفهوم تماماً. لماذا تزول شخصيّة البطل عند إلياس خوري؟ وما علاقة ذلك بالموقف من الحرب؟

□ أنا لا أكتب عن شخصيّة بل عن ما يروى عنها. التقنيّة التي استخدمتها في كتابة القصّة هي ما روي عن الشخصيّة، ثمّ ما روي عن الرواية، وهكذا.. رواة الرّواية هم شخصيّات، ويخبرون بعد أن تصير الشخصيّة حكاية. الشخصيّة فعلاً تضمحلّ لمصلحة

الحكاية.. إذا أردت أن أفسرها لك بالنّظرية، فإنّ عملي التقنيّ هذا هو مثل فن الأرابيسك، هذا الفن العربيّ الشرقيّ، الأرابيسك يقوم على المسطّح. لذلك في شخصياتي لا يوجد تصوّر سيكولوجي داخلي بل تطوّر يحدث على الشخص، فننشأ دائرة أولى حوله ثمّ دائرة ثانية حتّى يصبح هو في الدائرة الثالثة.. إنّها شخصيّة مسطّحة وفيها تكرار..

وأما بخصوص ارتباط هذا الموضوع بالحرب فيجب أن نضع الحرب اللبنانيّة ضمن سياقها. دائماً نتكلّم عن الحرب اللبنانيّة وكأنّها ظاهرة معزولة عن العالم. طبعاً في الحرب الأهليّة اللبنانيّة هنالك شيء لبنانيّ؛ هنالك تاريخ لبنانيّ؛ هنالك تناقضات المجتمع اللبنانيّ ثمّ هنالك الذاكرة الطائفية، ثمّ هنالك انفجار التوازن الإقليمي الذي أنشأ دولة الاستقلال عام ١٩٤٨ وجدّدها عام ١٩٥٨، وانهار هذا التوازن ثمّ بعد حرب حزيران ١٩٦٧. هذه عدّة عوامل لبنانيّة وإقليميّة أدّت إلى الحرب في لبنان. ولكنّي أعتقد أنّ الحرب اللبنانيّة جزء من ظاهرة كبرى في العالم هي مؤشّر على عملية مزدوجة، أولاً على معنى العالم الثالث في مجتمع ما بعد الحداثة وفي عصر سقوط الاشتراكية ونهاية عصر الاستقرار الدولي: هل بقي العالم الثالث شيئاً موجوداً أم تحوّل إلى هامش مطلق وبالتالي إلى مكان قابل للتفكك والانحيار والحروب الأهليّة والمجاعات كما نرى في لبنان والصّومال وجورجيا والبوسنة ومناطق كثيرة في العالم مهددة بالحروب الأهليّة؟ والأمر الثاني أنّ الحرب الأهليّة اللبنانيّة عبّرت عن أمر مرتبط بتطوّر العالم، وهو تفكّك فكرة الهوية وفكرة القومية؛ كأنّ لبنان في نهاية القرن العشرين كان مؤشراً لتطوّر راهن لا نعرف ملامحه حتّى الآن ولكنّه يحدث في أنحاء العالم. لذلك لم يكن من العبث أن يخاف غورباتشوف من لبننة الاتحاد السوفياتي، ولبننة البلقان. وكلّ مكان تحدّق فيه الأخطار يحكى فيه عن اللبنة؛ كأنّ اللبنة تحوّلت إلى جزء من ظاهرة العالم في نهاية القرن العشرين.

نعود إلى سؤالك. إذا كان هذا التحليل صحيحاً فنحن نعيش في نهاية القرن العشرين، نهاية الأفكار الكبرى التي ظهرت في بدايات القرن. ومع نهاية هذه الأفكار الكبرى نعيش في ظلّ نبوءة ميشال فوكو عن موت الإنسان؛ عن عالم ما بعد الحداثة المتميّز في المجتمع الرأسمالي. إنّهُ عالم يُقتل الفرد فيه ويحطّم دوره. فكأنّنا نعيش إرهابات وبدايات أشياء غامضة جدّاً، لا أعرف إن كان الفرد فيها ما يزال يملك دوراً، حين يكون الدّور للمجمّعات والمؤسسات البيروقراطية المنظّمة بشكل متوحّش. ونحن اليوم نعيش في عصر يحكمه المركّب العسكريّ الإعلاميّ. ولعلّ حرب الخليج كانت هي المؤشّر على هذا التحوّل الذي حصل في العالم، حيث الإعلام صار

جزءاً من الآلة الحريّة ولم يعد انعكاساً لتناقضات المجتمع؛ صار جزءاً من الآلة التي تقود المجتمع. في هذا الإطار أستطيع أن أقول إن إحساسي الحالي هو أن الأبطال الروائيين ماتوا ولم يعد هنالك المزيد. هنالك تكوين يحيل على مكان يتحوّل الفرد فيه إلى حكايته: تصبح حكايته هي الموجودة لا هو. وبالتالي فإن مهمتي كروائي هي أن أخبر هذه الحكاية حتى يصبح ذلك الفرد موجوداً. لا أخبر حكاية شيء موجود، هنالك فرق... لذلك فإن الأبطال الذين كتبت عنهم لم يكونوا أبطالاً بالمعنى المتداول ولم يكونوا أبطالاً مضادين. لا يوجد عندي بطل سلبياً كان أم إيجابياً. أبطالاً أشبه بأن يكونوا جزءاً من حركة، من مناخ. كأن الحكايات هي التي تُروى عنهم ولا نعرف الحقيقة من الحكاية. اللعبة عندي هي حول علاقة الحكاية بمصدرها، وبالتالي أنا معني بالحكاية لا بالبطل..

- في بداية حديثنا تكلمنا عن الموت، والآن نعاود السؤال. لا يوجد لدينا أبطال روايات، وإنما تنتهي معظم شخصيات الروايات الرئيسية إلى الموت. ما هي العلاقة بينك وبين الموت؟

□ في الحياة لا شيء ينتهي إلا بالموت. الموت حق... الموت، بالمعنى الروائي هو العلاقة بين الحقيقة والوهم. الإنسان لا يقبل الفراق بسهولة؛ وإذا افترضنا أنك تحب امرأة وانتهت علاقتكما فمن الصعب أن تقبل فراقها. ولكن إذا افترضنا أن هذه المرأة ماتت فإنك تقبل اختفاءها بسهولة. الفرق بين الموت والأشياء الأخرى أنه يجعلك تقبل بالغياب ويجعلك تتساءل عن علاقة الغياب بالوجود. الموت هو تغييب مصدر الحكاية، وفي غياب المصدر تصبح الحكاية مفتوحة على الاحتمالات.

أنا لا أكتب من منطلق أنني أعرف كل شيء كروائي القرن التاسع عشر. لكي أتكلّم عن شخصيّة يجب أن يكون هنالك سبب، يجب أن يكون هنالك حادث ما، يجب أن يكون هنالك مبرر للحكاية. عادة تكون الحكاية بين الحقيقة والكذب: فعندما يموت شخص تكون الحكايات عنه قابلة لأن تكون حقيقة ولأن تكون كاذبة. الإنسان غالباً ما ينفي تعدّد وجوهه، أنت تعرف الإنسان في أحد وجوهه، بينما التعدّد هو سمة من سمات كل الأفراد. والموت هو العنصر الأكثر قدرة على جعل التعدّد يظهر ويتضح ويصبح معقولاً، ويجعل الحياة تأخذ مداها دون أن يتدخل البطل أو يجرب أن يرسم حياته خطاً متناسقاً.. بهذا المعنى فإن الموت ليس حقاً فحسب بل هو حكاية كذلك..

- هل يعني انتهاء شخصياتك بالموت مبرراً لتوقّف السرد عنها؟

□ لا علاقة للموت بتوقّف السرد. شهرزاد حتى لا تموت تخبر حكايات. رواية الحكاية هي بديل للموت. روايتي للموت هو

سبب لإخبار الحكاية، لا سبب لإيقاف الحكاية، لأن الموت ليس موت الراوي بل موت من يُروى عنه، فنكتشف في النهاية أنه لو مات هذا الراوي أو ذاك فإن الحكاية لا يتوقّف لأن الرواة يتعدّدون ولأن التركيب الحكائي يقوم على تعدّد الرواة الذين يخبرون عن بعضهم البعض إن كانوا أحياء أو أمواتاً. فالموت ليس سبباً لنهاية السرد؛ رحلة غاندي الصغير تبدأ بالموت، تخبر أليس أنها رأت ميتاً.. وفي مملكة الغرباء تبدأ بموت علي أبو طوق. الموت ليس سبباً لتوقّف السرد؛ الموت شكل من أشكال السرد.

- إذا اعتبرنا أن الموت بداية للسرد - وأغلب شخصياتك تنتهي بالموت، والمؤلف واحد هو أنت - فماذا يعني ذلك على مستوى الخطاب؟ ألا يتحمّل هذا الموقف نوعاً من وجهة النظر؟

□ تمثّل علاقة، إذا أردت أن أكون معك دقيقاً وصادقاً كما كنت طوال هذا الحوار. إنها هاجس، هاجس العلاقة.. الناس الذين أحبهم وماتوا بقوا عندي وكأنهم مازالوا أحياء، أعطاني معهم وكأنهم أحياء. ربما لأن الحرب أمانت أصدقاء كثيرين، أو قد يتعلّق الأمر بما قبل الحرب. هنالك أمر ذكرته في عن علاقات الدائرة: كان عمري حوالي الأربع سنين ووقعت حادثة مرعبة بالنسبة لي في ذلك العمر: مات رجل قبضاي من قبضيات الأشرية اسمه الحاج نقولا، وأتت امرأة تزور أهلي، كانت تخبرنا كيف دخل إليه القبضيات المسلمون؛ كان جثمانه مسجّى في غرفة الضيوف فقال له زوّاره «قوم يا حاج إجت العالم» وسكتت المرأة فسألته بسرعة «وماذا فعل؟». أنا فوجئت بأنهم ضحكوا عليّ، وحتى الآن أفاجأ بأن هذا السؤال أضحكك أنت مثلاً. فكرة الموت فكرة غريبة جداً.. ربما هو هاجس من الطفولة لا علاقة له بالحرب أو بأي شيء آخر، إنما أنا لا يوجد عندي ربط للأمور، أتعامل مع الموق وكأنهم مازالوا أحياء فأعيش وإياهم، فالموت لديّ ليس غياباً فعلياً، بل هو شكل من أشكال الغياب والحضور. أحد الأشياء التي أحب أن أفوها دائماً عن أصدقائي الموق هو أنهم لم يموتوا، أتعامل مع موتهم بسخرية.. في مملكة الغرباء قلت إن فوزي القاوقجي كان يخبر عن عام ٤٨ ولكنه فعلياً كان يتكلّم عن عام ٣٦. ولو حاول علي أبو طوق بعد عدّة سنين أن يخبرنا عن الحرب، لكان خلط بين شاتيل و بين غور الأردن وغير ذلك..

- أريد أن أسألك عن الروايات الأخرى التي تعاطت مع موضوع الحرب في لبنان؟ علاقتك بها؟ ورأيك فيها؟

□ هنالك أشياء نقدتها، وهنالك أشياء كتبت عنها سابقاً. أغلبها تعاطى مع موضوع الحرب كأنه موقف منها. كان الهاجس في هذه الروايات هو تسجيل موقف. قد يكون الوضع عند حنان الشيخ في

حكاية زهرة وعند هدى بركات في حجر الضحك مختلفاً قليلاً. إنما بشكل عام فإن أغلب الروايات بما فيها رواية الظل والصدى ليوسف حبشي الأشقر (وهي من أهم الروايات العربية على

### روايات الحرب اللبنانية، في معظمها، استمراراً لأدب «الموقف»، لا تداخل مع نسيج الناس الحياتي.

الإطلاق) كانت موقفاً، ولم تكن تداخلًا مع النسيج الحياتي للناس؛ كانت استمراراً «لأدب الموقف» إذا أمكن استخدام هذا التعبير.

- كيف يقيم إلياس خوري تجربته التقنيّة وتطورها من روايته الأولى حتى مملكة الغرباء؟

□ يبدو أن هنالك خطأ متتابعاً في التفيتش. وأنا لم أكن لاحظ هذا الأمر؛ فكنت كلما أنهيت رواية اعتبرت أنها هي الرواية. الشرط الأساسي هو أن تستطيع أن تكتب كتابة متوالية، أرابيسك، حكايات لا تنتهي. وهذا عكس فكرة الرواية كما نشأت في أوروبا في عهد الثورة الصناعيّة؛ فالرواية الأخيرة كانت رواية الفرد، رواية المجتمع البرجوازي حيث الفرد هو مركز العالم. غير أن المشكلة كانت تبدو بالنسبة لي في مكان آخر. المشكلة كانت في كيفية كتابة حكاية لا تنتهي؛ والحكاية التي لا تنتهي لا يمكن أن يكون فيها راوٍ واحد، فيصبح الكاتب فيها مهمّشاً وخاضعاً لتقلّبات الرواة المختلفين الذين يتعامل معهم حتى يصل إلى مكان لا تنتهي فيه القصة. المقرب هو أن نكتب حكاية مفتوحة على كلّ الحكايات. كلّ حياة حقيقية تستحق أن نكتب؛ فالمقرب هو كيف تكون الرواية شكلاً مشاعاً، حيوات مختلفة ولحظات مختلفة. مشكلة الرواية لدي هي في أن يستطيع زمن الكتابة أن يتحمّل الماضي والحاضر والمستقبل. كيف يكون الحاضر نقطة لقاء بين أزمنة متعدّدة، وكيف تعبّر الأزمنة المتعدّدة عن نفسها في اللحظة ذاتها؟ الهاجس الأساسي هو كيف أجعل الأمور تتوالى وتتوالد ويكون تولدها لامتناهياً. ولذلك جرّبت في الوجوه البيضاء أن أقوم بخطوة واضحة فوضعت «نهاية مؤقتة»، وكأني أقول للقراء: تفضّلوا وزيدوا على الرواية ما تريدون. طبعاً إن هذا الاقتراح نفسه لا معنى له لأن الزيادة يزيدوها كلّ إنسان بنفسه. إنما أريد التالي: حين يجبر أحدهم قصة كتبها أنا يجبرها هو وينسى أنني كاتبها، أي يعتقد أنها قصة حقيقية. وهكذا يجبر الإنسان القصة الحقيقية، أي يجبرها كذباً، يزيد عليها شيئاً من اللاوعي، يعيد ترتيب الحكاية في اللاوعي حتى تكون حكايته هو.

فطموحي إذن أن تصير هذه الحكايات داخل نسيج الحقيقة المتخيّلة التي يعيش فيها الناس بشكل دائم. ولقد بدأت في مملكة الغرباء أضع الشخصيات الحقيقية بأسماها. وفي مجمع الأسرار (عملي الجديد) ستكون الشخصيات حقيقية تماماً ومشغولاً عليها كوثائق (فكتور عواد وسامي الخوري). وهذه الشخصيات هي داخل نسيج متخيّل لكي تدخل الحكاية بالحقيقة.

- هنا يمكننا أن نسأل عن علاقة روايتك برواية أميركا اللاتينية؛ فالروايتان تعدّان رواتهما، تكرران الزمن، تعتمدان على مرجعيّات حقيقية كما رأينا في الجزر في ماتهته لماركيز؟

□ أهميّة رواية أميركا اللاتينية أنها تخلق من الواقع أسطورة، وأنا شخصياً لست من هذه المدرسة. صحيح أنها لا تحمل الحاضر ولكنها معنيّة بأسطورة الماضي؛ فكأنها تكتب - بالتالي - ما قبل تاريخ العالم. أدب أميركا اللاتينية جزء من الثقافة الأوروبية حتى لو دخلت عليها عناصر غريبة من الهندوس الحمر أو السود أو هذا الخليط العجيب لأميركا اللاتينية، لأن هذا الأدب ثقافة مكتوبة باللغة الإسبانية التي هي جزء من الثقافة الأوروبية. ميزة هذه الرواية أنها تكتب ما قبل تاريخ العالم وكأنها تقدّم لتاريخ العالم الذي هو التاريخ الأوروبي؛ ماضيها هو ماضٍ أسطوري متخيّل فيه حقيقة ملتبسة. إلخ... وأما أنا فأنا من مقرب آخر، من مكان آخر. أنا لست جزءاً من الثقافة الأوروبية. أنا جزء من ثقافة أخرى، هي الثقافة العربيّة الإسلاميّة، وهي في صراع مستمرّ مع أوروبا منذ الحروب الصليبيّة بل منذ ما قبل ذلك، أي منذ عهد الإمبراطوريّة الرومانيّة.

أنا لا أكتب رواية هي ماضي هذا الغرب لأنني لست هناك... أنا شيء آخر. أنا أولاً بند لهذا الغرب، وبالتالي فأنا أكتب حاضري الذي هو الوجه الآخر. أنا لست معنيّاً بأن أقدم ماضي ذلك الغرب، ولست معنيّاً بأن أقدم حاضري بصفته ماضياً؛ حاضري هو حاضري؛ وهو ليس أسطورياً بل مأساوي. حاضري كما قلت هو حاضري وفيه أساطير كما في حاضريهم أساطير. همّي الأساسي أن أروي حاضري وأربطه بماضي، وأن أقول إنني جزء من هذا العالم الذي يتسع لي وللأوروبي ولنا كلّنا، ويتسع لنا لتجاوز. ولكنني لست ماضيه، وهو ليس حاضري، ولا أحد أفضل من الآخر، ونحن في مكان آخر.

نحن نحول الحقائق إلى لاحقات لأننا نكتبها لا لأنها أساطير بل لأنها حكايات. وهنالك فرق شاسع بين الحكاية والأسطورة؛ فالحكاية هي نسيج المعيش الجماعي بيننا الأسطوري نسيج الخيال الجماعي. هنا الفرق الأساسي بين كيفية رؤيتي للرواية وكيفية رؤية

ماركيز وأستورياس وسائر أدباء أميركا اللاتينية، وفيهم كثيرون مختلفون عن المقرب الماركيزي . . .

- مادامنا قد دخلنا في مسألة العلاقة الصراعية مع الغرب، دعنا نسأل: على أي أساس تُرجمت رواياتك؟ وماذا كان ردُّ الفعل هناك؟

### الخوف الأساسي في ترجمة الروايات العربية يكمن في أن تتحوّل إلى محض وثائق اجتماعية تهم الغرب.

□ كان خوفي الأساسي هو أن أترجم كوثيقة اجتماعية، كما هو حال أغلب نماذج الأدب العربي المترجم بما فيها كتابات نجيب محفوظ الذي يعامل في الغرب كوثيقة اجتماعية لا كأدب. أنا لست معنياً بتقديم وثيقة اجتماعية لأن الأدب وثيقة في جزء واحد منه فحسب، والجزء الأكبر أدب! إن الخوف الأساسي يكمن في أن ينصبّونا شهادة عن العالم الآخر، مجرد وثائق اجتماعية.

في المحاولة الأولى لترجمة الجبل الصغير قبل أن تظهر في فرنسا بست سنوات طلب مني أحد الناشرين الفرنسيين موعداً لكي نوقع اتفاق الترجمة، وأخبرني أنّ مشكلته مع روايتي هي أنّها ليست عربية. سألته كيف؟ فأخبرني عن رواية أخرى تُرجمت في تلك الفترة، واكتشفت أنّ على الرواية أن تكون «شرقية» كما يرى الغربيون الشرق وبعيونهم هم؛ والشرق عندهم ذو عناصر محدّدة: إسلام، وقرن سادس عشر، وحريم! فرفضت، وقلت إنّ بيروت ليست كذلك، وإنني أكتب عن بيروت العربية، وإنّ العربي ليس ما تطلبه. وتعرّزت ترجمة الجبل الصغير فترة طويلة حتّى أتى ناشر آخر. . . وكان الأمر إيجابياً لأن الناشر وبعض الأوساط المحيطة به تهتمّ بالثقافة العربية بوصفها أدباً.

ثمّة أمر آخر. فلقد كتب الكثير عن الجبل الصغير في فرنسا وأميركا، ومن حسن حظي أنّ الرواية عُوِّملت كأدب. طبعاً لم يُلغ أنّ هذا أدب آتٍ من بيروت - وأنا لا أريده أن يلغى؛ فيروت بالنسبة لي تجربة مهمّة جداً - لكنّ الكتاب لم يناقش بوصفه شهادات اجتماعية بل عُوِّمل كأدب وتكتنيّة أدبيّة؛ وعلى هذا النحو جاءت رؤية آلان روب غرييه ولويس كارديل وسلمان رشدي وإدوارد سعيد. كلّ من كتب عن روايتي عاملها بوصفها أدباً لا شيئاً آخر.

لا يعني كثيراً كيف تُستقبل روايتك. الترجمة رحلة يسافر فيها الكتاب إلى لغة أخرى وعالم آخر، واستقباله مشروطٌ بشروط هذا

العالم الآن (وهي شروط اجتماعية وثقافية) لا بشروط تأليف ذلك الكتاب. من هنا فإنّ الترجمة مغامرة كبرى. كلّ كاتب يجب أن تترجم أعماله لأنّه يحبّ أن يُقرأ، ولكن الترجمة رحلة خطيرة: فقد تُقرأ بشكل خاطئ أو قد لا تُقرأ، وقد لا تُفهم، وقد يكون المجتمع الذي تُرجمت له غير مستعدّ لأن يستقبلك. ولكنني لا أعتقد أنّ في الترجمة مؤامرات كما يُحكى عادةً.

- وماذا عن استقبال العرب لرواياتك؟

□ الاستقبال متنوّع ومتفاوت. فلو أخذت نموذج ندوة مكناس التي أقيمت عام ٨٢، فإنّك ترى أنّ رواياتي دخلت في نسيج الروايات العربية. فالمستقبل يتبع النقاد ووجهاتهم المختلفة، ولكنّه ينظر إلى روايتي كجزء من الرواية الجديدة التي تحاول التغيير. ثمّة الكثير من وجهات النظر المختلفة في أهمية رواياتي؛ ولكنني لم أواجه حتّى اليوم بعدم فهمٍ لمجرد أنّي أستخدم بعض العامية اللبنانية، ولم أواجه عدم قبولٍ لشخصياتها اللبنانية والفلسطينية. ومرّد غياب مثل هذه المواجهة يعود إلى أنّ الثقافة العربية ثقافة واحدة؛ يمكن لنا أن نتقبّل تنوّعها ويجب أن تكون هذه الثقافة على قدر من القبول للعناصر المتنوّعة التي فيها. .

- ماذا عن موضوع الجنس في رواياتك؟ ففي أغلبها جنس إنمّا بإشكال تعبيرية ووظيفية مختلفة؛ والجنس يُقدّم إمّا كنماذج شاذة (مثل الكردي والمغتصبين في الوجوه البيضاء، أو غاندي وزوجته أو ابنته) أو يُقدّم بصورة شفافة لا تمسّه بالكلام!

□ الجنس متعدّد وهو موجود بذاته. ولكنّه كتمارسه تعبير عن أشياء متعدّدة: قد يكون تعبيراً عن السّلطة الذكورية (مثل الكردي الذي يضرب زوجته قبل النوم معها)؛ وفي الجبل الصغير هنالك جنسٌ محض في الفصل الأخير؛ وهنالك إشارات للعملية الجنسية بذاتها، وهنالك الاغتصاب، وهنالك الجنس كالحلم. لا يوجد جنس واحد، ولا أحد يجوز تجربة جنسية واحدة. التجربة الجنسية هي الأساسي في الحياة، ولأنّها الأساسي فإنّها متعدّدة بتعدّد الأفراد ومتعدّدة ضمن الفرد الواحد (أي بالنسبة للعلاقات المختلفة التي يقيمها الإنسان، وللحب الذي يستطيعه).

أعتقد أنّ الجنس أساسي، وقد خبّرت عنه؛ فالأشخاص الذين أكتبهم ليسوا أنا، وحين أكتب أنا لا أكتب رأيي؛ طبعاً يكون رأيي موجوداً ضمن الآراء، ولكنني أجمع حكايات الناس فعلاً. أنا لا أوّمن بالوحي إلّا لحظة الكتابة. الموهبة، إن شئت، هي في كيفية جمع العناصر الموجودة والبحث عنها. وبهذا المعنى فإنّ تعدّد التجارب الجنسية في كتاباتي هو تعدّد موجود في المجتمع، وانعكاسٌ لصورة المجتمع عن ذاته، لأنّ المجتمع أكثر ما يعبر عن نفسه من

خلال علاقة الرجل بالمرأة. في غاندي الصغير مثلاً، هنالك أنواع مختلفة من العلاقات الجنسية، وهي نتيجة اختلاف زاوية النظر إلى الجنس في مجتمعنا. صحيح أنني لا أملك قصة حب، كما نجد في

الجنس هو الأساس في الحياة، وهو متعدد  
بتعدد الأفراد والعلاقات.

هنالك مناطق كثيرة في اللغة تشكو عجزاً. في كل لغات العالم، الحب هو في تلك المنطقة من اللغة حيث لا توجد كلمات؛ فكتابة الحب إذا أردنا أن نخرج من وحي الجنس والإيروتيك ومن وصف الدلالة للحب الاجتماعي سوف تصل بنا إلى منطقة لا كلمات فيها، لأن الحب يقوم على العلاقة بين البصر والطعم والرائحة، والطعم والرائحة لا أدوات لغوية للتعبير عنهما. فكيف يمكن أن تستنبطها؟. ولذلك فإن كتابة الحب نادرة في كل آداب العالم، لا في آداب العرب وحدهم.

- لكن يخطر في بالي نموذجان: الحب في زمن الكوليرا لماركيز وخفة الكائن التي لا تحمل لكونديرا. وأعتقد أن فيهما حالة إشباع للحب.

□ صحيح ما تقوله ولكن هذا نموذج صعب جداً، وأعتقد أن المؤلفين قد تخايلا على الموضوع. الحيلة عند ماركيز هي في عدم الوصول؛ ماركيز كان في المنطقة الكلاسيكية لروميو وجوليت وهي منطقة عدم الوصول، وعند الوصول كان العشاق عجائز. وأما كونديرا فقد كانت منطقة الدلالة عنده عالية جداً، وأنا أتكلم عن منطقة التواصل التي هي بلا دلالات.

- السؤال الأخير هو عن مشروع إلياس خوري المستقبلي للرواية. إلى أين يريد الوصول؟

□ لا أعرف، أعرف أنني معني هذه الأيام بالتفتيش عن المعاني. أعتقد أن الأدب هو وسيلة للمعرفة الاجتماعية والفلسفية والفكرية، وأنا في روايتي الجديدة مجمع الأسرار ومشاريعي المقبلة معني أكثر وأكثر بالغوص بحثاً عن الأشياء التي أكتبها وعن التجربة الإنسانية بكافة أبعادها. أنا لا أملك أشياء أبشر بها، ولم أكتب مواعظ أو نصائح أسديها للناس. الرسالة الوحيدة التي قد تكون لدي هي أن أتعلّم معنى الحياة، لأن الحياة تتغير باستمرار.

كيف يواجه الإنسان نفسه حين يكون في قمة العزلة؟ عزلة الإنسان هي محصلة لعلاقة ولتفاعل ولانعكاس مع الآخرين. هذا هو البحث الذي أشعر أنني معني به. أريد أن أخبر الناس قصصاً عن حاضرتنا وماضينا وهواجسنا ومشاكلنا. نحن شعب لم نعرف الحرب فحسب، بل هاجرنا كذلك. أريد أن أتعلّم معنى هذه الأمور، وأن أخبر عنها. وأخبر بطريقة أفضل. أعتقد أن علي أن أتعلّم كيف أكتب بطريقة أفضل، فأقصد باللغة وأنقل المحكي إلى المكتوب، عليهما يصيران أنساقاً محتملة متجددة على الدوام. وبهذا سيكون في مكنتي أن أخبركم قصة جميلة، وتكون تلك هي قصتي التي أخبرت. فلجميع قصة يروونها إلا كاتب القصة؛ فقصة هي محصلة القصص التي أخبرها الآخرون!

مصارع العشاق أو كتابات داوود الانطاكي؛ غير أنه لابد لي يوماً من أن أكتب قصة حب للحب، لأخبر فيها عن الحب. ولكن أوان هذه القصة لم يحن بعد.

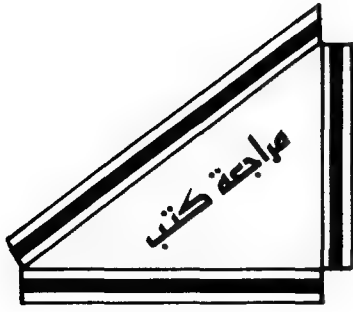
- لماذا لم نجد الجنس الصريح عند إلياس خوري؟ هل غيابه يعود إلى سبب تقني؛ أم إلى خوف من الرقابة؛ أم...؟

□ لا. لا يوجد عندي خوف من الرقابة أبداً. وإن كان ثمة من خوف، فهو خوف من اللغة. أعتقد أن الجنس الصريح يحتاج إلى اكتشاف لغته. ربما لم أصل بعد إلى القدرة على اكتشاف لغة الجنس الصريح أو الوصول إليها. كتب التراث الصريح جنسياً لم يعد بالإمكان كتابتها الآن، ويجب أن تختار لغة جديدة للحب والجنس. أعتقد أن أصعب موضوع للكتابة هو الحب، وهو أعظم وأجل موضوع كذلك. ولذلك أؤكد لك أن هذا الموضوع لابد من الوصول إليه يوماً ما، ولكن أوانه لم يأت بعد. حين كان معاوية يحاول أن يخرج الأخطل (وهو النصراني) ويسأله وقت الأذان «ألا تصلي؟»، كان الأخطل يجيب «أصلي حين تأتيني صلاتي». يجب أن تأتيك هذه الكتابة حتى تكتبها!

- من الملاحظ أننا نحن العرب لا نستطيع أن نكتب قصة الحب، ف...؟

□ في الأدب العربي هنالك الكثير من قصص الحب، وموضوعه الحب فيها موضوعة مركزيّة، والعلاقة بين الرجل والمرأة لها أكثر من بُعد: فالبعد الاجتماعي موجود، والبعد الدلالي موجود أيضاً. وأما ما تصعب كتابته فهو اللأبعد: أي العلاقة في حد ذاتها، اللقاء بين الرجل والمرأة؛ العلاقة بين الجسم والروح. وهذه الصعوبة موجودة في كل آداب العالم. إن أعظم قصص الحب في التاريخ من روميو وجوليت إلى قيس وليلى ليست قصص حب بل دلالات. لا توجد برأيي قصص حب في العالم؛ حتى مصارع العشاق ليس حباً. هنالك جنس، جنس محض ووصف له تجده في الكتب العربية الكلاسيكية، ولكنه ليس حباً. إن الحب الذي يجمع الجنس والعاطفة هو أدب صعب.





## رأيان آخران

### «المثقف والسلطة»(\*)

د. عفيف فراج

#### ١. سلطة تستعدي المثقف، ومثقف يخاطبها كالمفتون المردول

أو وفديّين (كبطل السّمان والخريف)، أو مثقّفين ثوريّين مجرّبين لم يسّهم طبعُ الحرباء (كبطل رواية ثرثرة فوق النيل لنجيب محفوظ). وأمّا تجربة الإخوان المسلمين السّجّنية فإنّها لم تنكتب روائياً بيد إخوانيّة وإنّما بيد علمانيّة، ولذلك فقد كان على الباحث أن يتقرّأها في رواية نجيب محفوظ الباقي من الزّمن ساعة وبصورة مجتزأة في رواية السؤال لغالب هلسا.

وما يؤخّد بين هذه الشّخصيّات المختلفة الالتئامات هو أنّها لا تستطيع أن تعرّف إلى نفسها إلّا بوصفها حيوانات سياسيّة في الأساس والجوهر؛ وحين امتنعت على الحيوان السياسيّ ممارسة السياسة بعد مصادرة الانقلابات العسكريّة الحياة الحزبيّة، افترقت الشّخصيّة عن نفسها وماضيها وغدت في رائها مثل كلمة فقدت معناها.

وفي مقابل هذا المثقّف الملتزم الذي تكسّره السّلطة بالتّعذيب، أو تجرّفه

إنّ مصطلح «السّجّنية» الذي استحدثه «فوكو» يطابق وعيَ المقهور وسلوكه في روايات صنع الله إبراهيم وغالب هلسا بشكل خاصّ، وهو الذي يحمل السّجن في باطنه بعد أن أضحى «السّجنُ المجسّد» لجبروت الدّولة وإرهابها ذاكرةً لجسد قرّحه العنف. وأمّا المخير الذي يقيم في ظلّ المقهور المفرّج عنه، أو يصعد من باطنه المرتعب، فإنّه يتوسّط المسافة الواقعة بين المقهور وشمس النّهار، ويقصّر المسافة بين السّجن وخارجه إلى درجة إلغاء الفارق بين ظلمة السّجن وضياء النّهار.

وتقول روايات كتبت التجربة النّاصريّة من موقع «الولاء التقدي» (كروايات نجيب محفوظ)، أو من موقع «الرفض المطلق» (كروايات هلسا وإبراهيم) إنّ إرهاب السّلطة ينال من مثقّفين حزبيين أدمنوا الفعل السياسيّ في حقبة ما قبل الاستقلال، ماركسيين كانوا (كما هم في روايات صنع الله إبراهيم وغالب هلسا)،

الدّولة تستخدم جسد المعتقل لتعرّز سلطتها وتنتشي بها؛ هذه الموضوعيّة التي يعرض د. سماح ادريس تجلّياتها في روايات التجربة النّاصريّة تحرك في النفس بعض كراهية لجسد ضعيف تتوسّله السّلطة ممراً متاحاً إلى الرّوح الممتنع.

«الجسد ضعيف أمّا الرّوح فقوي»، والسّلطة تردّ على الرّوح الثقافي المستقوي بالكلمة، وهي بدء ظهور الرّوح العاقل، في نقطة ضعف المثقّف، أي في جسده.

(\*) د. سماح ادريس، المثقف العربي والسلطة - بحث في روايات التجربة النّاصريّة (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٢). والحدير ذكره أنّ الكتاب قد فاز بالجائزة الأولى للقد الإبداعية الأدبيّة ماصمة مع كتاب د. ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهليّة - الصورة الشعريّة لدى امرئ القيس الصادر في العام نفسه عن الدار ذاتها، وهي الجائزة التي يمنحها النّادي الثقافي العربي في كلّ عام. والحدير ذكره أيضاً أنّ البحث المنشورين هاتوسيع لما ألفاه محمد دكروب ود. عفيف فراج في المجلس الثقافي للبنان الجنوبي مندّة قريبة

# الثقافة العربي والسلطة

بحث في روايات التجربة الناصرية

د. سماح ادريس



بالتّهميش، يقف «النّمط الانتهازي» من المثقّفين، ذلك الّذي يتبرّج للسلطة، وهو الّذي وصفه الشّاعر صلاح عبد الصّبور صبيحة ٢٣ يوليو بـ «القوّاد والقراة والدجّال والحاوي الطّروب». ويلاحظ د. سماح ادريس أنّ السلطة تفضّل التعامل مع هذا النّمط من المثقّفين، وأنّ «الشّخصيّة الانتهازيّة موجودة بأعداد ضخمة في روايات التجربة الناصريّة»، وهي ضخامة تدلّ على خلوّ السّاحة لهم وعلى تكثّرهم في الحياة العامّة بفعل تشجيع السلطة. ويكثر تشجيع السلطة النّمط الهروبي أيضاً.

ويصعب الجزم فيها إذا كان المؤلّف يذهب في حرصه على استقلاليّة المثقّف عن السلطة مذهب رثيف خوري وميخائيل نعيمة، وهو المذهب الّذي تلخصه كلمات «ديوجين» للإسكندر: «خلّ ما بيني وبين الشّمس»؛ لكن المؤكّد أنّ المؤلّف حريص على استبقاء هامش من الحرّيّة يستطيع المثقّف أن يقف فوقه بكامل قامته ليقول كلمته صراحة بدل أن يكتب بأسلوب كليل ودمنة أو لا يكتب أو يدفن ما يكتب في انتظار يوم آخر. إنّ المؤلّف يرفض نظريّة عالم الاجتماع المصري د. سعد الدين ابراهيم في ضرورة «التّجسير» بين المثقّف والسلطة، إنّ لم يكن بجسر ذهبي أو فضي فليكن بجسر خشبي يقف فوقه أمير سيّد يقرّر، ومثقّف تابع يُبرّر. إنّ ابراهيم يدعوا المثقّف إلى لعب دور «مكيافلي»؛ فيكتب للأمير ليعلمه سياسة القوّة وفنون استبقاء الملك. ود. ادريس يومئ بأسلوب الثّوريّة الفنيّة إلى أن تجسّر ابراهيم هو «ترجيس» (أي تدنيس) للمثقّف العربي» (ص ٢٤).

ولا يتوافق د. ادريس مع المفكر والنّاد محمود أمين العالم الّذي افترض وجود تقاطع بين المثقّفين والسلطة جسّمته

تستمدّ قوّتها من المعرفة أو الثقافة؛ «فليس من الممكن أن تمارس السلطة بغير معرفة»؛ وأمّا أن تتحوّل المعرفة إلى قوّة اجتماعيّة فتلك مسألة أخرى.

إنّ د. ادريس يعبر عن قناعة مشروعة بأنّ هناك تمايزاً، لا «تقاطعاً» فحسب، بين فريق السلطة وفريق الثقافة. ذلك أنّ الّذي يقرّر التقاطع أو الانفراق ليس وجود المثقّفين التقنيين في أجهزة السلطة أو غيابهم وأنما مشاركتهم أو عدم مشاركتهم في صناعة القرارات؛ «فالقرارات المصيريّة في الوطن العربي يصنعها القائد الواحد على الصّعد

الناصريّة على كافّة المستويات. كما يفترض (أي العالم) أنّ عبد الناصر قد ألّف في شخصه بين الحاكم والحكيم، وأنّ الضباط الأحرار مثقّفون، وأنّ المثقّفين شاركوا بالمثل في مشاريع التصنيع والتنمية الأمر الّذي يثبت التقاطع بين أهل الفكر وأهل السّلاح في المؤسّسة الناصريّة. ومن الواضح أنّ الأستاذ العالم يستعير لعبد الناصر والضباط الأحرار أنشأها لفظيّة يستلهمها من جمهوريّة أفلاطون حيث الفلاسفة يحكمون، والحكّام يتفلسفون، والحراس يملكون السّوعي والشّجاعة. والحقيقة هي أنّ السلطة الناصريّة كانت

المحلية والقومية والعالمية» (٢٦ - ٢٧). ولا ينقاد المؤلف لنظرية «غولدر» التي تفترض وجود «بورجوازية ثقافية» تتحكم بإنتاج «رأس المال الثقافي» وتوزيعه في الشرق والغرب، وتفترض كذلك أن رأس المال الثقافي يمنح مالكيه «سيطرة وتحكماً مريعين في المجتمع...».

إن هذا التّظنير لمعرفة قد تحوّلت فعلاً إلى قوّة يمتلكها المثقّف العارف هو أمر غير واقعي في رأي المؤلف. ذلك أن تحوّل «رأس المال المعرفي» إلى «رأس مال مادي» (أي إلى «ملكبة اقتصادية أو قوّة سياسية») يبقى مشروطاً بتوافر «الوسائط المؤسّساتية»، وهي تلك التي في مقدورها وحدها أن توفر «للطبقة الجديدة» (الأنجلنسيا) عوامل سحق «الطبقة القديمة»؛ وهذه الوسائل لما تنزل مفقودة أو شبه مفقودة» (٢٧).

إن هشاشة المثقّف العربيّ ناجمة عن عدم تملكه لأدوات إنتاج الثقافة. كما أن صلابة السلطة ناجمة، هي الأخرى، عن تملكها للوسائط المؤسّساتية التي لا يستطيع مُنتج الثقافة أن يُنتج إلاّ بأدواتها؛ فضلاً عن تحكّمها بسوق الوظيفة. وقد ارتفعت حرّية المثقّفين بشروط امتلاك الدول «التقدمية» لوسائل إنتاج الثقافة والإعلام؛ فبات المثقّف الهاجس بالديموقراطية والوحدة القومية موظّفاً منقاداً إلى قبول وضع الوصاية الذي تفرضه الدولة على نتاجه، الأمر الذي أدّى إلى نشوء تلك المفارقة التي لحظها حليم بركات عام ١٩٧٠: «فيذا الكاتب الذي يكتب عن الحرية يعمل في الرقابة، وإذا بالكاتب الذي يكتب عن القومية العربية يسهم في منع دخول المجالات والكتب من الدول العربية الأخرى» (ص ٢٠٤). نحن إذن في مواجهة حالة اغتراب نموذجية تؤكد تلك الحكمة القديمة القائلة إن من لا يملك

أدوات الإنتاج يصبح مملوكاً لما لكيها، وأن استعادة المثقّف لروحته الثقافيّ ستبقى مشروطة بتوافر «الوسائط المؤسّساتية» الديموقراطية التي تحصّنه مادياً في مواجهة السلطة. ولعلّ غياب مثل هذه المؤسّسات يقدّم جملة جوابية مفيدة على تساؤلات قلقة تأسى على «ندرة وجود المثقّف العربيّ الذي يبني مشروعه الفكريّ والإبداعيّ المستقلّ» (عبد اللطيف اللعبي، ص ٢٢). إن نقد د. ادريس لسلط ما بعد الاستقلال العربية يعود، في أحد أهم أسبابه، إلى اعتقاده بأن المثقّفين العرب قد فقدوا الكثير من رأس مالهم الثقافيّ في العهود الاستقلالية، بعد أن كانوا إيديولوجيّ حركات الاستقلال، وأن كسوفاً أصاب دوراً كان لهم في الإمبراطورية العربية الإسلامية «حين كانوا علماء مشرّعين للسلطة» كما يقول المؤلف المضرر عبر إحدى مرجعيّاته الغربية (ص ٢٨).

وكان من المفترض والمتنظر أن يُظهر المؤلف تعاطفاً أكبر مع المثقّف في ضوء إدراكه للمدى الذي كانت تسيطر فيه الدولة الناصرية وما شاكلها على مؤسّسات الإنتاج بشقّيه الثقافيّ والماديّ، وفي ضوء معرفته بتحكّم البروقراطيات العسكرية بسوق الوظيفة والعمالة. لكن القارئ يفقد إلى مثل هذا التعاطف، إذ ينال المثقفون على اختلاف أنماطهم نقداً يطاول في جذريّته وشموليّته النقد الذي كاله للسلطة. إن د. ادريس لا يستطيع أن يهضم بسهولة عجز المثقّفين الرافضين للسلطة عن التوحّد حول رؤية نهضوية ينقدون السلطة بمعاييرها ويخوضون جدلهم معها انطلاقاً من قيمها. وهذا العجز يحرك فيه الغضب المشروع الذي لا يعادله إلاّ نفقته على سلطة لا تستطيع أن تبني إلاّ إذا هدمت أدوات المعارضة. ويحدّد د. ادريس «الدوغمائية» أو «البداءة الفكرية»

سبباً رئيسياً لحالة التّنابد والتشتت التي تسود أوساط المثقّفين. ومصطلح «البداءة الفكرية» الشائع الاستعمال يدلّ على عيب يمسّ الذات العربية في عمق تكوينها الحضاريّ عبر التاريخ، ويجعل مثقفيها العصريّين «يصطقون عشائر وبتراشقون بالألقاب البذيئة»، أو يتشكلون كنشائ ورهبانيّات «تمارس الطرد في حقّ الرأي المغاير باعتباره بدعة وزندقة» على حدّ قول عبد اللطيف اللعبي، وهو أحد شهود المؤلف على تأصل البداءة في الطّبع وعدم تطبّعها بروح العصر. وأمّا الروايات فتقدّم شواهد عديدة على انهيار السلطة يديده حتى أشدّ المثقّفين رفضاً لها. وروايات غالب هلسا تمثّل الباحث بشواهد على تشكّل الشيوعيّين في نوع من الرهبانيّات الصّينية أو السوفيّاتية المتنازدة تحت سقف سلطة ضاغطة على الجسد الاجتماعيّ في كليّته. وهكذا لا يقتصر نقد المؤلف على تيار المثقّفين المواليين للنظام بالمطلق، أو تيار الاعتداليّين عن تجاوزاته، أو تيار الانتهازيّين المستفيدين من خيراته؛ وإنما يتوسّع ذلك النقد ليشمل المثقّف المجرد في الدلالة الأشدّ تعميماً لكلمة «مثقّف».

إن افتتان المثقّف بالسلطة والسعي الدؤوب إليها، والجهل بالجاهير، وهذم المثقّف الآخر للتمتع بامتيازات تلك السلطة أو لضيق في الأفق الإيديولوجيّ، والاستنكاف عن النقد و«الدقطة» الذاتيين، تبدو جميعها عيوباً أصلتها خصوصيّة تكون الذات الحضارية في التاريخ، وهذا ما توحى به ملاحظة عبد اللطيف اللعبي السالفة، وتؤكدّه رسالة الأديب نجيب سرور إلى يوسف ادريس:

«يبدو أنّ غريزة لعنة باطنة كالأمراض الميسوتونة في أعماق النفس المصرية هي ذلك الضعف الذي يكاد يكون أنشوباً إزاء

لا عجب والحالة على هذا القدر من الاستعصاء على العلاج، أن يعلن الباحث «حيثية الشخصية في كثير من الشخصيات الروائية المثقفة التي تدعي قبولها بخيار الذقطة الذاتية؛ فالحال أن قلّة من تلك الشخصيات تتخلّى عن إيمانها الراسخ بأنها وحدها مصدر الحقيقة، إن لم يكن بالفعل فبالقوة» (ص ٢٨٢ - ٢٨٣). ولا عجب أن تنتقل إلينا عدوى هذه «الحية» فنخرج من قراءة الكتاب بكثير من الألم وقليل من الأمل.

ويبدو لي أن نقد المؤلف للمثقف ما كان ليتسم بالطابع الجذري والشمولي الذي اتسم به لو لم يكتب تحت تأثير قوي من نظرية فوكو في المثقف والسلطة. فالسلطة كما يحدها فوكو «لا تتمركز في جهاز الدولة وحسب، وإنما تتخلّل ثنايا المجتمع كلّ بما في ذلك الوحدات الاجتماعية الصغرى التي توجد فيها المقاومة»، والمثقف هو أصغر هذه الوحدات التي تتركز فيها السلطة. وهكذا ينطوي كل مثقف على «حاكم صغير يعين على إعادة تثبيت بنيان القوة وتعميمه». وهذا المفهوم الإطلاقي الذي يطابق به د. سماح ادريس استنتاجاته مجرد المثقف من خصوصية موقعه الاجتماعي (الطبقي) وإيديولوجيته السياسية ونوعيته علاقته بالسلطة. وهكذا يصبح المثقف السلطوي المجرد هو نمط الأنماط كافة، ويفقد بالتالي مشروعيته كبديل ديمقراطي ثوري للسلطة القائمة. وهذا الانقياد إلى مفاهيم فوكو أفقد المثقف قيمة كان د. ادريس قد أضفاها عليه من خلال نصّ لـ «إدوارد شيلز» يؤكد فيه أن «نزعتي العداء للمؤسسات والتقاليد قد أثبتتا أهليتهما لأن تكونا من بين التقاليد الثقافية التي ينطوي عليها أكثر المثقفين

وأعتقد - مع ذلك - أن مفهوم فوكو للسلطة بوصفها قوة تنتشر في وحدات اجتماعية تصغر عن حجم الدولة وتكتنز طاقات مقاومتها إنما يقارب الواقع العربي إذا اعتبرنا عشائرننا الموسعة في مذاهب وطوائف مطابقة للوحدات الاجتماعية التي يتحدث عنها فوكو، وإن كانت هذه الوحدات الممتعة على الدولة العلمانية والخطرة على الديمقراطية والمثقف الآخر تشكل دويلات ظلّ تتعدّى قدرة فوكو على التصوّر! وقد قدّم د. ادريس من خلال تحليله الخلاق لرواية السؤال لغالب هلسا صورة واضحة عن خطورة المعرفة الدينية التقليدية، أو التقليد المعرفي السائد، على الثقافة الجديدة والمثقف المجدد ولا سيما إذا ما تمّ تفعيل التقليد المعرفي الديني من جانب السلطة. (وأفتح قوسين هنا لألاحظ أن هلسا كان استباقياً ورؤيويّاً أكثر منه راهبياً؛ إذ إن هذه الظاهرة الدينية التقليدية قد استفحلت بشكل خطير لا في عهد عبد الناصر، وإنما في حقبة خلفه).

#### ملاحظات نقدية

١ - في سعي د. ادريس إلى توضيح علاقة المثقف بالسلطة، اتّبع في بحثه نهج انتزاع الشخصيات الروائية المحورية من نحو عشرين رواية تعامل معها ليعيد جمع هذه الشخصيات في تيارات تراوحت بين غمط المثقف الموالي بالطلق والآخر الرافض بالطلق وما بينهما من أنماط: الاعتذاري (ص ٧٤ - ٨٦)، الموالي بتحفّظ (٨٦ - ٩٧)، الانتهاز (١١٣ - ١٢٩)، الهروبي (١٢٩ - ١٤٣)، والمستعدّي (١٤٣ - ١٤٧). أي أنه اختار أن يضحّي بوحدة النصّ الروائي الواحد لمصلحة وحدة التيار، فقام بنمذجة الشخصيات الروائية في أنماط تبعاً لتشاكل

مواقفها من السلطة فكرياً ومسلكاً. وهو يضحّي «بشيء من الحقيقة والمعرفة» خدمة لما يسمّيه بـ «الحقيقة المضمونية». ومن أجل هذه الحقيقة تحديداً يشرّع الكاتب لنفسه دراسة روايات لا تمتلك أي قيمة أدبية وإنما تستمد مشروعيتها من «أهميتها السياسية والاجتماعية». وقد نتج عن آلية البحث هذه إفقار العمل الأدبي الأثر الكلي الذي لا يقع في نفس القارئ إلا إذا درس العمل في كلية بنائه العضوي. وأما الشخصية المقتطعة من الجسد الروائي فما عادت تشفّ في الغالب إلا عن البعد السياسي الواحد، فتراجعت إلى الظلّ نسبياً بقيّة الأبعاد، وطغى حضور علاقتها بالسلطة على باقي العلائق والعناصر التي تتخلّق الشخصية عبر التفاعل معها داخل السيج الروائي الواحد.

٢ - وأما الخطأ الثاني فيتمثل في الحكم على التيار «على أساس تقليده أو تشويبه للواقع». ولما لم يكن الواقع المدرك في التحليل الأخير سوى تصوّر المؤلف المدرك له أو صورته عنه، فقد أقحم المؤلف نفسه حكماً يتوسط مساحة ما بين النصّ الروائي والواقع؛ فيقرّر، من زاوية رؤيته الذاتية، مدى «صدق النصّ مع الواقع أو تشويبه إيّاه»؛ وهذا ما جعل الأستاذ محمود أمين العالم يلاحظ أن د. سماح قد جعل من نفسه «شخصية أخرى من شخصيات الرواية وإن يكن من خارجها!» (الأدب، عدد ١٢، ١٩٩٢). وهذا يعني أن النقد الأدبي بات جارية تسعى في خدمة المضمون المعرفي. ولما كان النقد الأدبي قد أضحي إحدى أدوات البحث والتقصّي السوسولوجي عن معرفة ما بين المثقف والسلطة، فقد تراصفت الأعمال الروائية على سوية فنية واحدة بذل أن يعين النقد لها مواقعها التراتبية في ضوء التحليل والمقارنة. وهكذا - في وضع تراصفي،

وعلى قاعدة مشكلات مضمونية تصلح مادة للتنميط - تجاوزت روائع نجيب محفوظ مثل ثرثرة فوق النيل و السمان والخريف مثلاً، مع نتاجه الهزيل المتأخر نسبياً مثل روايات الباقي من الزمن ساعة والكركنك . . وقس على ذلك .

وقد تجلّت ثانوية الوظيفة النقدية وأولية الهاجس المعرفي السياسي في تنقل المؤلف بين مستوى التحليل النقدي للنص الروائي والمستوى المعرفي الذي يحيل الباحث مضمون النص عليه بما يؤكد مفهوماً أو فكرة يسعى المؤلف الحاضر في نصّه إلى تأكيدهما . فهو يقطع، مثلاً، سياق نصّه النقدي المميز لرواية غالب هلسا السؤال لينقل لنا مقطعاً من مقابلة صحفية يقول فيها هلسا «إنّ النظام الناصري البيروقراطي البولييسي انطلق من رؤية أنّ الإنسان خاطئ في الأساس أو سوف يخطئ . . إذن اقمعه مقدّماً» (\*) . وهو (أي ادريس) ينتقل مباشرة إلى مرجعية ثانية تؤكد «أنّ أسباب التعذيب لا تعود لمجرد أنّ الجلّادين أفراد ساديون وإنما التعذيب جزء من آلية تتحكّم فيها الدولة» (١٩٣ - ١٩٤)؛ وهي موضوعة كنّا قد قرأنا نظيرها عند أبي سيف يوسف (ص ٤٥) . والسؤال هو التالي:

لماذا تُحال المعرفة التي تتكشف بأداة النقد الأدبي إلى مرجعية شهادات شخصية ومقابلات صحافية؟ وهل يفترض الباحث وجود تطابق بين وعي الراوي والنص

الروائي كما يوحى منهجه؟ وإذا كان الأمر كذلك، فأني قيمة تبقى لما أكّده في مقدّمته إذ يقول: «إنّ بمقدور التخيل أن يكون أكثر حقيقةً وواقعيةً من خطاب الواقع»؟ (ص ١٣) . كنت أتمنى لو أنّ نهج الباحث كان متسقاً مع هذه الحقيقة الأخيرة؛ ذلك أنّ الأديب هو «كاتب ومكتوب»، كما يدرك د. ادريس، ولو أنّه حصّر نقصه المعرفي ضمن الحدود التي يتكشف عنها العمل الروائي لبقى المؤلف خارج العمل بدل أن يكون واحداً من شخصياته المحورية .

٣ - إشكالية منهجية ثالثة نتجت عن نهج التنميط، وتتمثل في صعوبة تصنيف (أو تنميط) البشر في الروايات كما في الحياة . ذلك أنّ الشخصية البشرية هي مسار، حركة، سيولة نموّ وتحولات . وأمّا النمط فإنّه جمود وتركد وثبات . من هنا، وباستثناء بعض الشخصيات التي تثبت على البعد الانتهازي أو الدوغمائي - وهي شخصيات يعرفها النقد بـ «المسطحة» لأنها أحادية البعد - فإن الشخصيات المتعددة الأبعاد أو «المستديرة» لا يمكن حصرها في إطار «النمط» إلّا في صورة نسبية . ومن الواضح أنّ المؤلف قد واجه مشكلة التداخل بين الأنماط أو تقاطعها: فالنمط «الاعتدائي» كما يعترف المؤلف - يتقاطع أحياناً مع الموالي بتحفظ؛ كما أنّ «الرافض بالطلق» قد يتقاطع مع الموالي ولاءً نقدياً أحياناً أخرى؛ ويعيش النمط الرافض «لحظات» يشفّ فيها عن تأييد لبعض جوانب التجربة الناصرية كما تقول الشخصية المحورية في روايات غالب هلسا وصنع الله إبراهيم . وإذ تقاطع هذه الأنماط التي غمّج فيها الباحث الشخصيات الروائية، فإنّها تفقد نقاوة النمط وتلتبس . ثمّ إنّ د. ادريس لا ينحصر نمط «المستعدى» بأكثر من ثلاث صفحات (١٤٣ - ١٤٥)،

ولا يجده إلّا في شخصية «الوفدي»، كما وصفها نجيب محفوظ في روايته السمان والخريف والمرايا . والحقيقة هي أنّ صفة «المستعدى» تتسع لكافة الحزبيين الذين ناصبتهم السلطة الناصرية العداء بسبب ماضيهم الحزبي . فشخصية الشيوعية «زينب» في رواية الروائيون لغالب هلسا - وهي رافضة للنظام بالطلق - تحدّث بمرارة «المستعدى» أكثر من أي شخصية وفدية يصنّفها الباحث ضمن هذا النمط؛ فهي تقول «كان يقتلنا (تقصد عبد الناصر) وكنا نؤيده» (الروائيون، ط ١، ص ٣٠٥) .

وقد أفلت من دائرة اهتمام الكاتب نمط المتمرّد الفردي على السلطة، كما يتجلّى في رواية اللص والكلاب، لنجيب محفوظ (١٩٦١)، وهي إحدى الروايات العشرين التي درسها الباحث . لكن الباحث اختار أن يركّز عنايته على البطل المضاد (رؤوف علوان)، في حين لم يلق بطل الرواية التراجيدي سعيد مهران من الباحث إلّا اهتماماً عارضاً اقتصر على علاقته برجل الدين، بدّل أن يوجّه هذا الباحث اهتمامه إلى علاقة البطل بالسلطة ولاسيما أنّ سعيد مهران يخاطب السلطة كمثقف مهمّش، بل كممثل للثقافة التي تستعديها السلطة، وباسمها يطالب قضاته أو حكّامه بوجوب «أن يكون للثقافة اعتباراً خاصاً» عندهم . واعتقد أنّ استحضار شخصية «سعيد مهران» الخارج على السلطة بالمسدّس والكتاب - وهو الذي يصرّ على قتل الخيانة الثقافية والسياسية مرموزة بالانتهازي «رؤوف علوان» - كان من شأنه أن يخفّف من جهامة صورة المثقف في نصّ د. ادريس . كما أنّ روايات أخرى ذات طابع ملحمي قد فاتت الباحث، مثل رواية القطار ذات النبرة الملحمية لصالح

(\*) لا يناقش د. ادريس رأي هلسا، علماً بأنّ ترير القمع بالضّمف الأخلاقي للطبيعة الشريرة قديم قدم التنظير للتدابيح المدهبي وكان ميكافيلي العلاني ومؤسس علم السياسة هو أصرح المعبر عنه حين نصّح أميره في القرن السادس عشر بأن يكون دائم الجهوزية لقمع شرهم «سطيبتهم متقلّون وجبناء وطامعون»

حافظ و الصمت والصدى لأمين عيوطي واللعب خارج الحلبة لخيري شلبي، بالإضافة لرواية غالب هلسا الأولى الهامة الضحك وهي التي احتوت حبكاته الروائية اللاحقة في روايتي السؤال والروائيون. وبالنسبة لما فات د. ادريس من أبعاد ثورية وسما تراجيدية في شخصية بطل اللص والكلاب، فإنه يمكن القول إن مثل هذه الأبعاد ما كانت لتخفى على ناقد مرهف كالذكتور سماح ادريس لو أنه درس النص الروائي في وحدته؛ ذلك أن رصاصات بطل اللص والكلاب كانت إشارات تحذير ضوئية أطلقها محفوظ عام ١٩٦١ في ليل القمع كي لا تستفحل الانتهازية ويضيع الأمل.

٤ - إن إحدى أهم الإشكاليات التي يعرضها د. ادريس تتصل بنوعية الثقافة في مصر الناصرية، وفيما إذا كانت سطحية كمية تسلوية أم جديّة غنيّة عميقة. ورغم الموضوعية التي تستحق الاحترام، وهي التي عرض فيها الكاتب جدلية الرأي والرأي المضاد، إلا أنني كنت أتمنى لو أن المؤلف كرّس فصلاً من فصول كتابه لدراسة مقارنة بين الحياة الثقافية في الحقبة الناصرية وثقافة الحقبة التي سبقتها، في ضوء الرأي الخطير الذي أبداه نجيب محفوظ ومؤداه «أن الثورة لم تعد الأدب» (...) وأن أحداً لا يستطيع أن يزعم أن الفترة الواقعة بين ١٩٥٥ و ١٩٧٥ قد شهدت ازدهاراً أدبياً يمكن مقارنته بالازدهار الذي أعقب ثورة ١٩١٩» (ص ٥١)؛ علماً أن محفوظ كتب رواياته الأهم في زمن عبد الناصر.

والحقيقة أن بحث د. ادريس انحصر في إطار الحقبة الناصرية. كما غلب مرجع الحداثة السوسيولوجي على المرجع التاريخي المختص بالشأن المصري من بريستيد إلى فتاكيوتيس.

بقي أن نلاحظ أن ما يحدّد رؤية

المؤلف إلى الناصرية، سياسة وقادة وتجليات روائية، هو بنية معرفية يأتلف في مركبتها مبادئ الثورتين الفرنسية والأمريكية، وترفدها الوجودية الفلسفية كما عبر عنها ألبر كامو، وهي إحدى مرجعيات المؤلف التي تقدّم الحرية السياسية على العدالة الاجتماعية، لكون هذه الأخيرة - في رأي كامو - «ينزعها الأحرار لا العبيد»، ولكون الحرية قيمة مطلقة غير قابلة للمقايضة بأي قضية مقدّسة مزعومة وبأي جنة مؤجلة موعودة.

وتشكّل فلسفة كانط الأخلاقية وأمرها المطلق بوجوب التعامل مع الآخر باعتباره غاية لا وسيلة أساساً أخلاقياً يسند إليه الباحث العلاقة الواجبة بين المواطن والسلطة. وقد سبق أن رأينا كذلك مدى تأثير فوكو ومدرسته البنيوية في رؤية المؤلف إلى العلاقة بين المثقف والسلطة.

وبمقياس هذه الرؤية التي تربط السياسة بالأخلاق وتعلي الحرية على كلّ ما عداها، فقد كان لابد أن تنزف الإنجازات الناصرية الكثير من قيمتها. بل إن مشروع الوحدة القومية الذي أحياه عبد الناصر في التجربة والممارسة يصبح مشروطاً بالديموقراطية التي من دونها «لن تكون الوحدة إلا هيمنة قطر على قطر، ولن تكون الاشتراكية إلا غطاءً للفشوية» كما يقول المؤلف من خلال النص المذكور للماركسي اسماعيل صبري عبد الله (ص ٢٠٠). ولا يستطيع القارئ أن يحتجب الشعور بأن الناصرية نالت - أسوةً بالمثقف - من النقد أكثر مما تستحق. فهل يجوز أن نتحدّث، كما تحدّث أسعد عبد الرحمن وغالب هلسا، عن هزائم عبد الناصر الثلاث (السويس، اليمن، ١٩٦٧) في سياق واحد؟ وهل صحيح أن معركة السويس كانت هزيمة بالمعنى السياسي

والثقافي والاقتصادي؟ وهل صحيح ما يقوله أسعد عبد الرحمن بأن «كاريزما» عبد الناصر كانت «من خلق وإشهار وتعزيز وسائل الإعلام المصرية، بالإضافة إلى العنصر غير العقلاني الملازم لأي كاريزما»؟ (ص ٥٢).

إني بالرغم من قناعتي بأن كلّ مفهوم يوقر عنصر إسناده للحكم الفردي يستحق النقد الجذري، إلا أن كلّ الذين كتبوا عن عبد الناصر الإنسان شهدوا بتعقّفه عن التملك، وببساطة حياته، وبأصالته التي جعلته يمتنع عن تقليد أساليب الحياة الغربية، وبرأته من كلّ شبهة أخلاقية؛ و«هذا أمر مهم في بلاد يغيظها الترف والعيب» كما يلاحظ د. غالي شكري. وهذه السمات الشخصية الحقيقية يجمع عليها كتّاب أميركيون أمثال سالزبرجر في كتابه آخر المعالقة والروسيان بيلاييف وبريماكوف في كتابها مصر في زمن عبد الناصر، بالإضافة إلى محمد حسنين هيكل في كتابه مصر لا لعبد الناصر. وأمّا المؤرخ المختص في الشؤون المصرية Vatikiotis فقد كتب قائلاً: «لقد عاش عبد الناصر في قصر، لكنّه لم يكن ملكاً. ومات ميتة فرعون، لكنّه لم يحيا كفرعون».

إن هذه الصفات لم تخلّفها وسائل الإعلام، وإن عزّزتها، وهي صفات جعلت عبد الناصر بمثابة «الأنبا الأعلى» في عين الأمة، ورمز الوعي الجمعي، ومثال الأب المتجذّر في وعي مازال الأب فيه فاعلاً؛ وليس «المستبدّ العادل» الذي شدّد عليه الأفغاني الأصولي إلا أحد تجلياته. واعتقد أن فهم شخص عبد الناصر لا يستقيم إلا إذا قرئ في الإطار التاريخي لشخصية مصر الدولة المركزية البيروقراطية القذمي في التاريخ.

٥ - وأخيراً فإننا نلاحظ أن رؤية د. سماح المعرفة قد عكست نفسها على قراءته النقدية

لروايات التجربة الناصرية في تقارب يبلغ أحياناً حد التماهي مع روايات الرّفص المطلق للتجربة الناصرية وروايتها، أي مع الروائيين اليساريين غالب هلسا وصنع الله إبراهيم تحديداً، في حين يُبدي الباحث رفضاً صريحاً لشخصيات يوسف السباعي المتخشبة على دوغمائية الولاء المطلق. إن ملكة الباحث النقدية تستنفرها الأغماط الموالية والاعتذارية والإخوانية فلا يُطلّ علينا من ملاحظها سوى موافقها الدوغمائية التهافتية وسلطويتها الاستيعادية وتعصبها الذي يبلغ حد العبث. غير أن الملاحظ أن خطاب الشخصية الرافضة يُطلّق أفضل ما عند د. ادريس من إمكانات نقدية خلاقة، فيبدو متيقظاً لأدق التفاصيل، كاشفاً لغوامض الرموز، مستجيباً برهافة لشخصيات يسارية تمّاهي عبد الناصر برموز القهر عبر التاريخ أو بجلاد من إنتاج آلية مؤسسته القمعية كما تقول رواية السؤال لغالب هلسا. إن وجدان الروائي المجرّح بخيبات تأتت من قمع الحرية كانت تستحث الباحث على نبش كل ما يعري عبد الناصر من أردية وأقنعة تواري آلية القهر.

وختاماً نقول إننا وقرنا على د. ادريس ما يستحقه جهده الاستثنائي من إطرء، لنستكمل بما أورده من ملاحظات عملاً يملك

مقومات الاكتمال. ولا يسعنا إلا أن ننوه، أخيراً، ببعض ما شَفَّ عنه بحث المؤلف من ملاحظات وتوقعات واستنتاجات مضيئة. فهو يلاحظ مثلاً أن الرواية العربية هي رواية علمانية «أسوة بشقيقتها الأوروبية» (ص ٢٢٠)؛ ويتوقع أن تبقى كذلك.

وهو لكي يستحضر صورة الإخواني إلى نصّه يجد نفسه مضطراً لقراءتها في رواية نجيب محفوظ وغالب هلسا.

وهو يتوقع أن يتصاعد النقد داخل الأحزاب والحركات الشيوعية. كما يتوقع صدور روايات ناقدة للسلطة، كاشفة لقمعها في دول عربية أخرى تتشاكل أنظمتها مع آلية النظام الناصري، وذلك في حال وصول «اللبلة والدقطة إلى هذه الأنظمة» (ص ٢٨٦).

وهو يشير إلى ما ينطوي عليه التعصب الديني من احتمالات إرهابية، ولا سيما إذا فعلت السلطة هذا المخزون التعصبي كما تقول رواية السؤال.

ويلاحظ كذلك الصورة الإيجابية للمرأة في أكثر الروايات: فهي «رمز الشعب» وهي التي تشجّع المثقف في كفاحه

السياسي وتزيد من ارتباطه بالمجتمع و«الجهاهير» الشعبية، وتخفف من أوجاعه أو تنفس عنه إحباطاته السياسية، وهي توفر له مصدراً من القوة يضاف إلى قوته السياسية، وهي ترمز إلى علاقته بالمؤسسة الحاكمة ذاتها (ص ٢٣٧).

كما أن إشارته إلى مديونية الروائيين الشباب إلى نجيب محفوظ هي في محلها، رغم كل المكابرات التي تدّعي قتل الأب الروائي.

وأهم من كل ذلك، ربما، أن المؤلف في موقفه من قضية الحرية لا يتناقض أو يتهاف كالذين يريدون الحرية لأنفسهم فقط، ويررون القمع حين يطول الآخر. إنه يبقى أصيلاً ومتسقاً، وكتابته لن يزعج إلا السلطويين، ولن يتمتع إلا عشاق الحرية أمثاله. وأضيف مخلصاً أن معظم ما أبديته من ملاحظات لن يضيف إلى مخزون الكاتب المعرفي الذي يدلّ عليه كتابه. إن المؤلف لا يفوته إدراك خطورة مقارنة التجربة الناصرية من جانبها القومي والتركيز على هذا الجانب كما يستدلّ من إحدى المرجعيات التي يذكرها (ص ٦٢). لكن ما العمل وقد دفعه هاجسه السياسي المعرفي النوضي إلى اختيار موضوع تدفعه آليته ذاتها إلى التركيز على هذا الجانب السالب؟

## ٢ - ديمقراطية النظر النقدى إلى علاقات المثقف العربي والسلطة... في الرواية

محمد دكروب

هذا كتاب مشغول بدأب، وبجهد توثيقي، ودقة فكر.

وأنا، بطبعي، أقدر بكثير من الفرح، الجهد الإنساني المبذول في العمل الثقافي الفكري. فكيف إذا جاء نتاج هذا الجهد في شكل كتاب تمتع بجمع، في صياغته، بين دقة التحليل وطراوة الحديث؟

ففي هذا الكتاب، لا يكتفي المؤلف بأن يتعد بكتابته - وبالقارئ - عن تلك الأساليب الصارمة حتى الياس في استخدام المفاهيم، وفي تعقيدها... بل

هو، على العكس، يأخذ من الرواية، أحياناً، بعض أساليبها في القصص. فيحافظ - بهذا - على نوع من التشويق، يقود القارئ، بلطف، إلى ما يريد الكاتب أن يوصله إليه. وهو أسلوب أُميلُ إليه، قراءةً، ولعلي أحاوله كتابةً، والله أعلم!

على أنني، في غمرة الاستمتاع بقراءة هذا الكتاب، سجلتُ بعض ملاحظات نقدية أستطيع الصديق سباح أن يسمح لي - وهو الديمقراطي - أن أبديها في فقرة لاحقة من هذا الحديث.

يحمل الكتاب رؤيةً بانوراميةً، تحليليةً وفكريةً، لصورة - أو صور - المثقف العربي / المصري، في علاقته بالسلطة، كما تجلّت في عددٍ من الروايات التي تتناول التجربة الناصرية، بأشكالٍ مختلفة ومن زوايا ومواقف مختلفة أيضاً.

قد لا ينتبه القارئ - حتى ولو كان متابعاً للنتاج الروائي في مصر - إلى أن أغلب الروايات التي ظهرت أو كتبت خلال المرحلة الناصرية، إنما تنطلق، أساساً، من رؤية نقدية لجوانب عديدة في النظام زمان عبد الناصر، وهي - مجملها - تدبُّ القمع والبنية البوليسية المخابراتية للنظام، وتتوسّل مختلف الطرائق والأساليب في الكتابة الروائية: من الكناية .. إلى الرمز .. إلى استحضار أفنعة من الماضي أو من مجتمعات أخرى، لقول قولها .. وصولاً إلى التصوير، شبه المباشر، الذي يشير إلى حالات القمع بكثير من التلميح وقليل من التصريح .. وفي بعض الحالات كان الروائي يقول قوله هذا - روائياً وواقعياً - بدون مواردٍ أو مراوغة، وأمره لله !.

أقول: قد لا ينتبه القارئ إلى هذه الظواهر، في مسار الرواية العربية، خلال قراءاته الإفرادية، والمتباعدة، لهذه الرواية أو تلك. ولكنّ تسليط الضوء - في كتاب واحد - على هذا الحشد من الشخصيات المثقفة، المأخوذة من أكثر من عشرين رواية، كتبت في فترة محدّدة - وفي علاقة هذه الشخصيات بالسلطة زمان عبد الناصر - يعطينا هذه الرؤية البانورامية، والمعرفية أيضاً، لا إلى حالات المثقف من خلال صوره المتعدّدة فحسب، بل كذلك إلى حالات المجتمع وتحولاته والتناقضات التي عاناها، خلال مرحلة خصبة ومتفجرة لعلّها أهم وأخطر مرحلة في تاريخنا العربي الحديث.

في فصلٍ أوّل، تمهيدي، نبرّ ودقيق، بعنوان «عبد الناصر والمثقفون»، يعرض المؤلف مختلف أشكال هذه العلاقة المعقّدة ومراحلها، بين عبد الناصر والمثقفين، وتحولات هذه العلاقة وانتقالاتها أحياناً من النقيض إلى النقيض. والمؤلف في عرضه هذا، ينطلق أساساً، وباستمرار، من موقف المدافع عن الديمقراطية، والشاّج للقمع، والمتعاطف - في الوقت نفسه - مع هذه التجربة الناصرية التي كان يتمنى، في العمق، لو أنّها نجحت وترسخت وتحرّرت من سلباتها.

ولعلّ الفصل الأوّل هذا كان ضرورياً للدخول - بزاد معرفي دقيق، ومكثف - إلى الموضوع الأساس: تبيان صورة المثقف، بأنماطها المتعدّدة، في روايات التجربة الناصرية. ففي الفصل الثاني يحدّد المؤلف هذه الأنماط - عبر الروايات العشرين موضوع الدراسة - بصفاتها السبع التالية: الموالي ولأء مطلقاً - الاعتذاري - الموالي بتحفظ، مع شيءٍ من النقد - الرافض - الانتهازي - الهروبي المتراجع - المستعدي.

هذا الفرز للشخصيات قد ساعدنا في أن نرى مختلف حالات المثقف المصري - وتحولاته - ضمن آلية نظام «جديد» لم يتصالح مع المثقف - وبالأخصّ الكاتب - الفنّان وحامل الأفكار - ولم يطمئن إليه، إلّا في فترات قصيرة متقطّعة ونادرة. فإذا كثير من هؤلاء المثقفين المفكرين أو المبدعين، ينتقلون - بفعل هذه الآلية المزاجية - بين السجون .. أو يتخفّون .. أو يقفزون إلى الضفّة النقيض إذ يتسلّمون أعلى المناصب في الإدارات الحكومية لشؤون الثقافة والتعليم .. أو يتسلّمون قيادات في «الاتحاد الاشتراكي» الرّسمي، أو «التنظيم الطليعي السري» التابع مباشرة لعبد الناصر !.

ينتسب الكتاب أساساً إلى «سوسيولوجيا الأدب»، ولكنّه لم يحصر نفسه في هذا الإطار؛ فكان يتمدّد، في حالات كثيرة، إلى حقل النقد الأدبي. وحسناً فعل ... فمن هذا التساوج بين الحقلين اكتسب الكتاب حركيته، وتنوّعه، وقد أقول: جماله، من حيث اللغة، والرؤية، وطراوة الحديث.

واكتسب أيضاً: قيمته المعرفية.

ففي عرضه لمختلف الشخصيات الروائية المثقفة وحالاتها، وفي علاقتها بالسلطة ومواقفها منها، تتشكّل أمام أعيننا لوحةً بانوراميةً - بالأساس وبالعمق - للنظام الناصري، في آلية انبثائه، والصراعات فيه، وجوانب من المنجزات التي حقّقها أو أسّس لها، وكذلك أشكال التناقضات التي حملها. ونرى بالأخصّ: آلية القمع التي تتبدّى - عبر الروايات وأحوال الشخصيات - بوصفها النقيض الأساسي لمختلف الطموحات التغييرية المعلنة للنظام، وهي الطموحات التي يتبنّاها أكثر هؤلاء المثقفين، حتى وهم في أوضاع التخفي أو في أعماق السجون.

ونحن نرى كيف أنّ هذه الروايات تكشف أمامنا آليات القمع هذه على نحو أوضح وأعمق وأكثر ملموسية ممّا تستطيع الدراسات العلم/اجتماعية الموثقة أن تتبيّنه وتكشفه.

فمن طبيعة الروائي الأصيل أنّه ينفذ - عبر عملية الإبداع - إلى الأعماق في كشف تحولات المجتمع، وحالات البشر، وتعقّد العلاقات، واستشراف الآتي، ولا يتصالح مع حالات القمع.

إنّ الموقف الأعمق لمعظم الروائيين الأصليين - غير الدعاثيين - هو موقف ديمقراطي وثوريّ تغييريّ أساساً، من حيث أنّ الرواية هي - بالدرجة الأولى -



رؤية نقدية للطابع غير الإنساني في العلاقات الاجتماعية، وبالأخص في العلاقة بين المثقف والسلطة (السلطة في مختلف أنواعها وأشكالها). فمن طبيعة الرواية الفنية الأصيلة، أي: الرواية الرواية، أنها فعل تحرر، وأنها كشف معرفي لألية القمع (أي قمع...) واحتجاج عليه، وإدانة له.

وقد أضيف: أن روايات التجربة الناصرية، تحديداً، كانت أصدق من رجال السياسة وقيادات الأحزاب، في التعبير عن الموقف الضروري، وأنفذ نظراً في كشف حقائق النظام الناصري، سلبياته وإيجابياته. ففي حين كانت قيادات الأحزاب، حتى التقدمية منها، تعلن في الكثير من الحالات إما مواقف سلبية - وحيدة الجانب - من النظام، وإما مواقف إيجابية - وحيدة الجانب أيضاً... كانت الروايات الأصيلة تقول - بوضوح أو بمواربة أو عبر أقنعة متعددة - الموقف الأكثر صحة، والأعمق رؤية، لبنية النظام من حيث هي تدمج معقد من المنجزات الحقيقية، وآلية القمع، وإرادة التحرير والتغيير، معاً.

\*\*\*

مؤلف الكتاب رسم لنا هذه الهانوراما الواسعة المتنوعة لصورة النظام الناصري في حالاته وتحولاته، ولكن من خلال تصويره حالات الشخصيات الروائية المثقفة وتحولاتها، وعبر رؤية هذه الشخصيات نفسها للنظام، ومواقفها منه. فكان المؤلف هنا ترك الشخصيات هذه تقول مواقفها، والروائيين يصورون حالاتها، في حين يتولى، هو، مهمة العرض الموضوعي، مستخدماً في أكثر الأحيان، تلك الطريقة الروائية في تعدد الأصوات.

ولكن المؤلف لا يخفي رأيه الشخصي وموقفه من النظام الناصري في تحولاته وتناقضاته. بل هو يقوله بوضوح، وبكثير من الموضوعية، عبر صفحات الكتاب كله. على أنه يفضل باستمرار أن تتشكل صورة النظام أمامنا، كما هي، في الروايات نفسها وعبر الشخصيات والأحداث... وفي هذا، كما نرى، القيمة المعرفية للكتاب.

فيذا كان الروائي يقول موقفه، عبر البنية الكلية للرواية ولحركة الشخصيات وعلاقاتها. فإن الباحث، مؤلف هذا الكتاب، يستعير أحياناً بعض أساليب الروائي، فيحدد رأيه، ويقول موقفه، ولكن غالباً عبر إلقاء الضوء على هذا الحدث أو ذاك.

فهو يلقي الضوء مثلاً - عبر الأعمال الروائية نفسها - على كيفية تصدي النظام ورجاله وأجهزته لكبار المثقفين اليساريين الرافضين أو المتحفظين، ومعاملته إياهم «بوحشية فائقة التصور» تصل إلى حد القتل داخل السجون... ثم يلقي الضوء، في الوقت نفسه - وعبر الروايات نفسها - على موقف النظام المثقف، بل والمشجع أحياناً، لأنماط أخرى من المثقفين: كالانتهازيين، وبقايا البرجوازية الكبيرة، والمتفعين الفاسدين، والمتملقين المهرجين. وبهذا التوزيع للأضواء، يعلن المؤلف موقفاً نقدياً من النظام أساساً، ويحدد موقعه أيضاً في صف المدافعين عن الديمقراطية، والمعادين للقمع، والمؤيدين لحرية المعارضة وحق الاختلاف والاحتجاج.

من إشارات في هذا السياق قوله، مثلاً، إن رواية ثرثرة فوق النيل لنجيب محفوظ

«توحي بأن الدولة، مؤسسات وشعارات، تتحمل مسؤولية عظيمة في دفع الإنسان والمثقف تحديداً إلى التغرب عن مجتمعه والهروب من ميدان السياسة» (ص: ١٣٥). ويشير المؤلف أيضاً إلى مسؤولية النظام أساساً عن بروز تلك النزعة الهروبية، نزعة العزلة عن الحياة العامة، لدى كثير من الشخصيات الروائية، اليسارية والوفدية، التي كانت ترى في الثورة بداية تحقيق لأحلامها؛ غير أن نظام الثورة أخذ من هذه الشخصيات المثقفة موقفاً سلبياً وقامعاً، فدفعها إلى إشار الانعزال والتفوق على الذات!.

وفي مختلف الحالات، وسواء قال المؤلف قوله عبر إلقاء الضوء على حالات الشخصيات الروائية، أم قاله مباشرة، فإنه يحرص على وضوح موقفه هذا وعلى رؤيته الموضوعية لبنية النظام الناصري في منجزاته وسلبياته وتحولاته. ذلك أن المؤلف إذ ينطلق أساساً من موقفه في الدفاع عن الديمقراطية، فإنه يرى في حالات القمع أحد أهم أسباب تراجع (وتالياً: فشل) هذه التجربة الهائلة في تاريخنا العربي الحديث.

\*\*\*

على أن قراءتنا في الفصل الثاني هذا - وهو يشكل الجسم الأساسي في موضوع الكتاب - تستدعي بعض الملاحظات أو التساؤلات:

● لقد رأينا أن المؤلف قد فرز الشخصيات الروائية إلى أنماط، وراح يتحدث عن كل نمط بذاته، بصورة مفردة، بعد أن فصل هذه الشخصيات عن سياقها ومكانها وعلاقاتها في الرواية. وقد يستجيب هذا الفرز لمتطلبات أكاديمية

وبحيثية . . ولكن الاكتفاء بهذا الفرز يجب عنا كيان الرواية كبنية متكاملة من الرؤى والشخصيات والعلاقات . وفي ظننا أنه كان يمكن لهذا القسم نفسه من الكتاب أن يتكامل ويتشامل وينفذ إلى الأبعد، لو أن المؤلف ألقى نظره النقدي أيضاً - ولوبرتكيز شديد وإشارات - إلى الرواية ككل، ورؤية بعض هذه الشخصيات في علاقاتها داخل الرواية، وأن يكشف مواقف الروائيين أنفسهم من النظام ومن الشخصيات كذلك؛ وهي مواقف كامنة في النسيج العام للبنى التكوينية لهذه الروايات .

ولعل هذا الفرز للشخصيات وتحليل مواقفها كان يحتاج إلى نوع من إعادة التركيب، وإلى النظر إلى مجمل الرواية ككيان وعلاقات تحمل أيضاً موقف الروائي - وهو مثقف بامتياز - من السلطة والنظام، في العمق من روايته بالذات .

● ولعل الاكتفاء بهذا الفرز للشخصيات هو الذي قاد المؤلف إلى مناقشة الشخصيات نفسها في آرائها ومواقفها . . . في حين كان من الأدق - نقدياً وروائياً وواقعياً أيضاً - أن يفسر المؤلف هذه المواقف والآراء في إطار العلاقات الروائية، وينفذ، من هنا، إلى كشف موقف الروائي أساساً، ومناقشة رؤى هذا الروائي نفسه، بالدرجة الأولى، فنياً وفكرياً وسياسياً على السواء .

● وفي بعض فقرات الكتاب (كالصفحتين ١٤٩ أو ٢٨٢، وغيرهما) نوع من المزج أو المطابقة بين أنماط الشخصيات المثقفة هذه، وبين طبائع بعض الروائيين أنفسهم . . وهي مطابقة لا تنسجم مع ذلك التفریق، الدقيق جداً، والصحيح جداً - في مقدمة الكتاب نفسه - بين سيرة

الروائي وبين الشخصية الروائية التي يبدعها، حتى ولو كان الروائي يقصد بها صورته هو بالذات . فالشخصية الروائية للروائي (ولو في المذكرات أو السيرة الذاتية) تصير إلى غير ما هو عليه الروائي نفسه، في حياته الواقعية؛ ذلك أنها إذ تدخل في شبكة العلاقات الروائية، تنزاح عن واقعها الحقيقي .

قد يكون الروائي هذا - كشخص - مصاباً بمختلف تلك العاهات الاجتماعية والحالات: الانتهازية، مثلاً، أو المهروية، أو حتى إبداء الموالاة وإظهار السلامة . . . ولكنّه، في عمله الروائي، الإبداعي الأصيل، والصادق أساساً مع الذات، يدين حتى نفسه، ويدين حالات القمع، ويصل حتى إلى النقيض من آرائه أو مواقفه المعلنة . وقد نقول: إن الرواية أصدق من الروائي؛ ففي العمق من الرواية نكتشف الموقف الحقيقي الأصيل، الأعمق والأصدق، للروائي؛ وقد يكون هذا الموقف خفياً، وغير واضح، حتى على الروائي نفسه .

فتصوير نجيب محفوظ، مثلاً، للهروي ليس هروباً . . ففي العمق من روايته إدانة للهروية، وكشف لأسبابها، معاً! . . وفيه - بالتأكيد - إدانة للدولة وللنظام . . في حين قد نرى في نجيب محفوظ، كشخص وسلوك وعلاقات - خارج رواياته - واحداً من أبرز المهريين، الحريصين جداً على إظهار السلامة! . . .

\*\*\*

على أننا سوف نرى المؤلف - في الفصل الثالث، والهام جداً من الكتاب - يدخل إلى تبيان تلك العلاقة بين الواقع القمعي للنظام وبين لجوء الروائي إلى تقنيات فنية جديدة تتيح

له حرية خفية ومرونة أطوع، في صوغ موقفه، عبر أقنعة تقنية متنوعة تسمح له بحماية نفسه وموقفه، خلف سياجات من الكتابة والإحالة وحتى الرمز الذي يكشف أكثر مما يخفي .

هنا، يتناول المؤلف عدداً من روايات محفوظ والغيثاني وصنع الله إبراهيم، يحلل تقنياتها، كروايات، لا كشخصيات أو أنماط متعددة . . ويدخل - بهذا - في حقل النقد الأدبي، مستعيناً، عند الضرورة النقدية، بالرؤية السوسولوجية للأدب، مستخلصاً صوراً لأوضاع اجتماعية وبنى داخل هذا النظام، في أحداث هذه الرواية أو تلك .

ولعلني أرى في هذا الفصل - كما في مقدمة الكتاب - أهمية خاصة، من حيث كشفه جوانب من فنون النقد الأدبي عند د. سماح ادريس، تتميز بالدقة، والوضوح، وبذلك الربط المرفه بين «داخل» الرواية و«خارجها»، وعلاقة التحولات في التقنية الروائية، بما هو خارج البنية الروائية، من أوضاع وحالات وتطورات وأفكار .

في الفصل الأخير - الخامس - للكتاب، استنتاجات وتكهنات، لافتة للفكر . ولكن قبل الإشارة إلى بعضها أسوق هنا عنوان هذا الفصل وهو: «آفاق الرواية السياسية المصرية العربية» وأقول: إنني لست أميل إلى هذه التسمية: رواية سياسية! . . (فهل يمكن أن تكون الرواية رواية فعلاً دون أن تكون شمولية، يتجلى فيها نسيج متشابك في العلاقات - الاجتماعية / السياسية - مترابطة، بدورها، بالنسيج العام للمجتمع كله؟) . . وهذا، على كل حال، موضوع لحديث طويل وحوار لا أعتقد أن المجال يسمح لنا أن نخوض غماره الآن .

أولئك الروائيون اليساريون، بلغتهم الفئنة الأكثر نفاذاً..

صورتهم في عين الرصد والنقد، كما يفوتهم أخذ «العبرة»!

ولعلني في هذه الملاحظة، لم أبتعد عن حديث هذا الكتاب القيم، ولم أخرج عن الموضوع.. فعنوان الكتاب هو المثقف العربي.. والسلطة.

وتعرفون أن «السلطة» أنواع وأنماط وحالات.. والله أعلم!

والمفارقة - هنا أيضاً - أن كثيرين من هؤلاء القادة أنفسهم - وقد زعزعهم الزلزال العام - صاروا ينتقدون بأنفسهم، الآن، بعض ممارستهم الحزبية غير الديمقراطية، أي القمعية، نفسها، ويعلنون، هم، للملا - وبلغتهم السياسية التقريرية - ما سبق أن رصده وانتقده

من استنتاجات الفصل الأخير هذه الحقيقة النيرة: «فالواقع - يقول المؤلف - أنه لا ينبغي لنا أن ننسى أن غالبية الروائيين العرب ذوو توجهات علمانية، سواء أكانوا ليبراليين أم اشتراكيين أم شيوعيين أم ميسالين إلى الغرب» (ص: ٢٨٧).. وهو استنتاج لافت للفكر فعلاً، وقد يفسر جانباً من الطبيعة الجذرية للموقف وللتوجه في العمق من غالبية الروايات العربية المتجذرة في أرضها وناسها وزمانها.

ومن التكهّنات هذه الحقيقة الأخرى: «فمن الممكن - يقول المؤلف - أن نتوقع تعمق حس النقد عند الروائيين اليساريين حيال الأحزاب اليسارية نفسها» (ص: ٢٨٦).

وهو توقع صحيح يؤكده أن عدداً من الروائيين اليساريين قد بدأوا به فعلاً قبل الآن (غالب هلسا، مثلاً، ويوسف ادريس، وحيدر حيدر، وهاني الرّاهب...). ولكن المفارقة التي أحب أن أسجلها في خاتمة هذا الحديث، هي: أن الدولة - بأجهزتها الرقابية وغير الرقابية - تهتم اهتماماً كبيراً بالاطلاع على نقد الروائيين العرب لنظامها ولأجهزتها القمعية ولسائر ممارستها؛ فتأخذ «العبرة»، ثم تشدد الرقابة على الروائيين أنفسهم، لا على الروايات فحسب!! وأما الكثيرون من قادة الأحزاب اليسارية، في أنحاء هذا الوطن العربي الواسع، فقليلاً ما يوجهون اهتماماً جدياً إلى قراءة تلك الروايات، التي تنتقد بعض أساليبهم وممارستهم - القمعية أيضاً -؛ وهي الروايات التي يكتبها روائيون يساريون، ينتقدون فيها أحزابهم بالذات!!..

وهكذا يفوت هؤلاء القادة أن يروا

## مجتمع الانتفاضة



د. أحمد الديك

دار الآداب



د. صبري حافظ

## الداء الأمريكي المعاصر (\*)

استقطبت عدداً من الجوائز المسرحية الكبيرة منذ المسرحية الأولى، حتى موت بائع متجول التي حصدت جائزتي النقد وبوليتزر في عام واحد.

وبعد أن حققت البوتقة اهتماماً عالمياً واسعاً ويات واضحاً للجميع أن موضوع اضطهاد ساحرات سالم في أواخر القرن السابع عشر ليس إلا قناعاً درامياً شفيفاً لعمليات تعقب لجنة مكاري في للأبرياء ومطاردتها للأفكار في السرائر، بدأت المكارثية بمطاردة ميلر والشأر لنفسها من اتهاماته اللاذعة ضدها. فتزايدت الضغوط على مجلس الشباب بمدينة نيويورك لإلغاء تعاقدته معه لكتابة فيلم، وهو الأمر الذي تحقق في العام التالي (١٩٥٦) حينما منع الفيلم الذي كُلف بكتابته من الإنتاج. وفي هذا العام نجح ميلر في معركته مع وزارة الخارجية التي منعت استصدار جواز سفره وجذدت جوازَه ستة أشهر فقط بدلاً من التجديد التقليدي عامين في ذلك الوقت. وكان ذلك العام أيضاً هو عام زواجه الشهير من نجمة السينما الأمريكية الالامعة مارلين مونرو، وهو الأمر الذي عزز من شهرته وأكسبها بعداً شعبياً عريضاً. ومع ذلك فقد استدعي في عام ١٩٥٧ للمثول أمام لجنة مكاري، ودين باحتقار اللجنة والكونغرس الذي تمثله حينما رفض تسمية من تشبه اللجنة في أنهم من الشيوعيين. وهو الحكم الذي

١٩٣٦ وهو لا يزال طالباً في جامعة آن آربر في ميشيجان بمسرحيته التفوق فجراً (Honours at Dawn) التي كشفت بحق عن موهبة مسرحية مبكرة وفازت بجائزة هيئة المسرح القومية. وتتابعت بعدها مسرحياته الرجل الوفير الحظ (The Man Who Had all the Luck) عام ١٩٤٤، وكل أبناءي (All My Sons) عام ١٩٤٧، وموت بائع متجول (Death of a Salesman) عام ١٩٤٩. وفي عام ١٩٥٠ أعد مسرحية إيسن عدو الشعب للمسرح الأمريكي وتعرض على أثر ذلك لملاحقات المكارثية منذ بداياتها الباكورة. وهي التجربة التي دفعته إلى التعبير عنها في البوتقة (The Crucible) عام ١٩٥٣ وأدت هذه المسرحية بالإضافة إلى موقفه النقدي الواضح من السياسة الأمريكية وقتها إلى حرمانه من تجديد جواز سفره وإلى منعه من حضور عرض البوتقة في بروكسل عام ١٩٥٥، وهو العام الذي كتب فيه مشهد من الجسر (A View from The Bridge) وذكرى يومي اثنين (Memory of Two Mondays). وكان هذا هو العام الذي تعقبت فيه الإشاعات بقرب مثوله أمام لجنة الكونغرس الأمريكي للتحقيق في النشاط المعادي لأمريكا، وهي اللجنة المعروفة بلجنة مكاري. ولكن مسرحيات ميلر الخمس التي كتبها حتى ذلك الوقت استطاعت أن توطد مكانته في المسرح الأمريكي والعالمي على السواء، لأنها

لا يزال آرثر ميلر برغم بلوغه السابعة والسبعين من العمر نجم الإبداع المسرحي الأمريكي المعاصر بلا منازع، ولا سيما بعد رحيل تينسي وليامز وتوقف إدوارد ألبى عن الكتابة، ورغم وفود جيلين تالين من أجيال المسرح الأمريكي بعده، يحتل أبرز كتابها الساحة الآن (وقد برز منهم كينيث براون، وجون جوير، وأوجست ويلسون، وسام شيبارد، ودافيد ماميت، وأميري بركه، الذي كان يعرف قبل إسلامه باسم لبروا جونز، وبول أوستر وغيرهم). فبعد أكثر من نصف قرن من الإبداع المسرحي الذي أغنى خلاله ميلر المسرح الأمريكي، لا يزال يبدع أعمالاً تسم كلها بالجدّة والتنوع والعمق، وبلغ بعضها حدّ الإعجاز المسرحي الذي لم تبلغه إلا حفنة قليلة من المسرحيات الأمريكية الحديثة. والواقع أن هذا التجويد المسرحي وليد حياة ثرية معطاء احترم فيها ميلر الكاتب باعتباره الضمير الحي للواقع الذي يصدر عنه، والناقد المستمر للمؤسسة السياسية، والكاتب الصلب الذي لا يساوم على حدوده ورؤاه ولا يستسلم لإغراءات المؤسسة أو تهديداتها.

فقد بدأ ميلر (الذي ولد في حي هارلم بنيويورك عام ١٩١٥) الكتابة للمسرح عام

(\*) Arthur Miller, *The Last Yankee*, 1992  
والمرحبة تعرض في لندن منذ بداية العام الحالي

استأنفه ميلر أمام المحكمة العليا وكسب معركة الاستئناف تلك حينما وقف إلى جانبه كبار كتّاب العالم وفي طليعتهم سارتر وعدد كبير من المثقفين الفرنسيين. وكان لموقف ميلر الشجاع ثمنه الفادح؛ فلم تغفر له المؤسسة الأمريكية تحديّه السّافر لها زمناً طويلاً، وضيق عليه الخناق، ونقصت حياته وحاربتة في رزقه وفي أسرته حتى انتهى زواجه من مارلين مونرو بالطلاق عام ١٩٦١. وحالت أزمة اضطهاده تلك بينه وبين الكتابة فسقط في وهاد الصمت تسع سنوات عمل خلالها في السينما بشكل متقطع فكتب عدداً من الأفلام كان أشهرها الفيلم الذي كتبه لزوجته مونرو بعنوان المشاغبون (Misfits).

وبعد هذا الصمت الطويل عاد مرة أخرى إلى المسرح فكتب عام ١٩٦٤ بعد السقوط (After the Fall) التي استلهم فيها تجربته مع مارلين مونرو، وحُذث في فيشي (In-cident in Vichy، والثمن (The Price) عام ١٩٦٨، وخلق العالم وأعمال أخرى (The Creation of the World and Other Business) عام ١٩٧٢، وسقف كبير الأساقفة (The Archbishop's Ceiling) عام ١٩٧٧، والساعة الأمريكية (The Amer-ican Clock) عام ١٩٨٠، وحذار من الذاكرة (Danger: Memory) عام ١٩٨٧، ومرآة بوجين (Two - Way Mirror) عام ١٩٨٨، ونزهة في جبل مورجان (Ride Down Mount Morgan) عام ١٩٩١. وها هي أحدث مسرحياته اليانكي الأخير (The Last Yankee) تفتتح بمسرح «البنج فيك (Young Vic)» في لندن مع بدايات عام ١٩٩٣ لتؤكد استمرار مسيرته المسرحية التي انشغل فيها بتحليله النقدي النفاذ للواقع الأمريكي، وطرحه لأهم أسئلته المحورية، وتشكيكه الخلاق في الكثير من رواسيه في مرحلة تنفرد فيها أمريكا بتزعّم العالم أوبالأحرى الانفراد به

لتحقيق ما سماه سمير أمين بـ «إمبراطورية الفوضى».

فما هو تشخيص ميلر للداء الأمريكي المعاصر؟ وما هي طبيعة البنية الدرامية التي جسّد من خلالها حالة الواقع الأمريكي المعاصر؟ وما هي علاقة موضوع هذه المسرحية الجديدة بعالم ميلر القديم أو بمسرحياته السابقة؟.

\*\*\*

يستعير ميلر فضاء المصحّة العقلية ليدير فيه أحداث مسرحيته، التي تبدأ برجلين جاءا لزيارة زوجتيهما اللتين تُعالجان بهذه المصحّة. وهل ثمة فضاء أنسب من هذا الفضاء المشحون بالدلالات الرمزية لمعالجة واقع أمريكا المعاصرة؟... فالمصحّة العقلية هي أنسب الأماكن للكشف عن الخلل الكامن في الشخصية ولتعرية شروح الروح فيها. وهي هنا مصحّة رسمية لا مصحّة خاصة؛ ورسميتها تجعلها أصدق تمثيلاً للبلد بأكمله. وهي تجسّد لنا - بموقعها الجميل ومساحتها الشاسعة ومرآها الضخم - صورة لأمريكا نفسها... فكان ميلر قد أراد الإيماء إلى أن الحالة التي تناوّلها المسرحية ليست استثناء بل تلخيص لوضع عام، يسعى الكاتب من خلاله إلى توسيع أفق استعارته المسرحية بحيث تتحوّل المصحّة إلى استعارة للوضع الأمريكي برمته.

كما يسجّل خلوّ الفضاء المسرحي من الرسميين أو المسؤولين عن هذه المصحّة الرسمية حالة تحلي هذه المؤسسة عن مسؤولياتها الأساسية تجاه أبنائها. ويسجّل في الوقت نفسه أن هذا الغياب هو علامة الحضور الوحيدة، حضور من لا يريد الإعلان عن حضوره. ذلك أن هذا المنطق المراوغ هو منطق المؤسسة الأمريكية التي يشكّل غيابها الظاهري نوعاً من الحضور الرّازح المبّهظ الذي لا فكّك منه برغم وهم التحرّر الظاهري من قبضته.

وأما الشخصيات الأساسية في المسرحية فهي شخصيات أربع لرجلين وزوجتيهما، وهناك شخصية خامسة لها حضورها، ولكنه حضور صامت لا يتيح لها النصّ فيه التفوّه بكلمة ولا حتى الإتيان بأي حركة. فالصمت والغياب من عناصر هذا العمل البنائية التي لا تقل أهمية عن التلق والحركة. والزّوجان الأساسيان في المسرحية يمثلان جيلين مختلفين ومنهجين متقابلين ومتكاملين في التعامل مع الواقع الأمريكي، أولهما هو جيل جون فريك القديم الذي تجاوز الستين من عمره، وحقق النجاح المتبغى بالمعيار الأمريكي (فلهذه مستودع أخشاب وعقارات وأكثر من محلّ ناجح)، وقد أتى في مطلع المسرحية يزور زوجته كارين التي أدخلها إلى المصحّة لمعاناتها من الاكتئاب الشديد. وأما ثانيهما فهو جيل ليري هاملتون الذي مازال في ألق العمر (فهو في الأربعين من عمره) وقد أتى هو الآخر لزيارة زوجته باتريشيا التي دخلت المصحّة ذاتها للعلاج من الداء ذاته. وحتى نعرف من هو «ليري» ومن هو جون فريك، فإنّه لا بدّ لنا من العودة إلى عنوان المسرحية.

فعنوان هذه المسرحية اليانكي الأخير هو من أدوات شحذ المعنى المهمة فيها، لأنّ اختيارها المتعمّد لكلمة يانكي Yankee بدلاً من كلمة أمريكي American يدلّ على رغبتها في استشارة التواريخ المثالية القديمة وابتعاث ما تنطوي عليه من مضامين في الثقافة التحتية في الولايات المتحدة. فالحال أن اليانكي ليس أيّ أمريكي ولكنه بالتحديد الأمريكي الشمالي من أبناء ولايات نيوانجلند العريقة في الشمال الشرقي للولايات المتحدة (ولايات مين ونيو هامشير وفيرمونت وماساتشوستس ورود آيلند وكونيكتيكت)؛ هذه الولايات كانت لها المكانة والوجاهة الاجتماعية في سالف الأزمان، وكانت لها صراعاتها مع ولايات الجنوب وتناقضاتها الثقافية والقيمية معها؛

ويمكن القول إنها الولايات الأمريكية الصّافية (إن صحّ التعبير)؛ فقد عمرها المهاجرون الطّهرانيّون Puritans من الإنجليزي، وهم الذين اكتسبوا لأسباب تاريخيّة متعدّدة مكانة متميّزة في المجتمع الأمريكي، واعتبروا أنفسهم مستودع القيم والتقاليد المهمّة فيه وأهل القيادة السّياسيّة والاقتصاديّة به لكونهم أبناء ما يعرف في الولايات المتحدة باسم الآباء المؤسّسين Founding Fathers الذين يُعزى إليهم فضل إنجاح المشروع الأمريكي نفسه، ويستمرّون تمييز أنفسهم عن غيرهم من شدّاذ الأفاق من مختلف الجنسيات الذين تدفّقت حشودهم المهاجرة لتعمر العالم الجديد بعد أن أرسى الآباء المؤسّسون دعائمه وشيّدوا بناء قيمه. وتصوروا بورع ديني طهراني حقيقي في كثير من الأحيان أنّهم يشيدون في هذا العالم الجديد (أو الأرض البكر التي عثروا عليها لا اغتصبوها من سكّانها الأصليين) «أورشليم الجديدة» التي وعدهم بها الكتاب المقدّس. ولا غرو أنّ أهمّ أعياد أمريكا القوميّة لا يزال «عيد الشّكر Thanksgiving»، شكر الرّبّ الذي أعطى الآباء المؤسّسين هذه الأرض الجديدة وأتاح لهم فرصة بناء حياة جيّدة وكاملة. فقد ولدت أمريكا المثال/الحلم من إيمانٍ بتحقيق الكمال وتأسيس أورشليم الجديدة على الأرض، إلى الحدّ الذي دفع الفيلسوف الإنجليزي جون لوك (١٦٣٢ - ١٧٠٤) إلى اعتبار أمريكا البداية المثاليّة للإنسان؛ «ففي البدء كان العالم كلّ أمريكا» كما يقول: «إنها نوع من الولادة الثانية للبشر، بل وللشريّة جمعاء. وهذه الولادة (أو الفرصة) الجديدة التي تتيح للإنسان الحضاري النّاضج (اقرأ: الرّجل الأبيض) أن يؤسّس مدينته المثاليّة هي التي تجعل الإخفاق فادحاً؛ وهي التي تُكسب عنوان المسرحيّة (وإعلان ليروي هاميلتون فيها أنّه هو «اليانكي الأخير») ثقله الدّلالي المهمّ.

فالحال أنّ ليروي هاميلتون ينحدر من أسباط هؤلاء الآباء المؤسّسين، ولكنّه قرّر التخلّي عن مسؤوليّتهم الاجتماعيّة في القيادة، واختار عمداً أن يكون أحد أبناء الطّبقات الدّنيا حينما قرّر أن يصبح نجاراً. وتختار المسرحيّة أن تجعله حفيداً واحد من أشهر الآباء المؤسّسين وهو الكسندر هاميلتون (الذي كان محامياً ومن قادة حرب الاستقلال وسكرتيراً لجورج واشنطن وعضواً في المجمع الدّستوري ووزيراً للمالية)، حتّى تجعل المارقة بين حاضر هذا اليانكي وماضيه في أكثر صورها حدّة؛ ذلك أنّ حدّة المارقة فيها هي التي تدفع بها إلى حافة التّأثّل، وكأنّ الطّريق إلى الإخلاص لقيم الآباء المؤسّسين لابدّ أن يفضي إلى رفض كلّ ما تواضع عليه المجتمع الأمريكيّ المعاصر من قيم توهّم أنّه يحافظ بها على ميراثهم القيمي والأخلاقي. فمغايرة «ليروي» الشّديدة للنّمط الشائع، وتخلّيه عن الانصياع لمحدّداته، هما في حقيقتها عودة إلى جوهر القيم التي أرساها هؤلاء الآباء الرّواد، تلك القيم التي شوّعتها عمليّة تكريسها في مظاهر النّجاح المادّي التجاري الصّرف. وتكشف المسرحيّة عن ذلك بدءاً من الحوار الافتتاحي في مشهدها الأوّل بين «ليروي» وجون... فأكثّر ما يدهش جون - الذي يُعدّ مثلاً على النّجاحات الأمريكيّة الصّغيرة بيته الكبير وأعماله الكثيرة وسيارته اليابانيّة الجديدة - هو تخلّي ليروي عن الطّريق الذي يضمن له تحقيق مثل هذا النّجاح؛ ومع هذا فإنّ مظهره وطريقة حديثه قد خدعاه فلم يشكّ أبداً في أنّه من الطّبقة الوسطى ومن الذين تخرّجوا من الجامعة، لا من العمّال الذين اشتكى قبل لحظات من ارتفاع أجورهم وتدنيّ مستوى أعمالهم.

لكنّ هذا الحديث الافتتاحي هدفاً أساسياً، وهو الكشف عن تعدّد الطّرق المفضية إلى الوقوع في الاكتئاب، وتبديد تصوّر

كلّ من الرّجلين للسّبب الذي أدّى بزواجه إلى الإصابة بهذا المرض. فالحوار الذي يدها جون يستهدف في حقيقته التعرّف على سرّ اكتئاب زوجته، أو بالأحرى تأكيد تصوّر الذي كونه عنه. ولكنّ المسرحيّة تعتمد إلى معارضة كلّ سبب يذكره بصورة تتّضح بها المارقة بين الحالتين والزوجين بشكل كبير. فإذا تصوّر جون أنّ إخفاق زوجته في الإنجاب هو الذي دفع بها للاكتئاب فإنّ هذا تصوّر سرعان ما ينهار عندما يعرف أن زوجة «ليروي» لديها سبعة أبناء وبنات؛ وعندما يعزو السّبب إلى أنّها الابنة الوحيدة يجد أنّ لزوجة «ليروي» إخوة وأخوات؛ وعندما يتصور أنّ حصول زوجته على كلّ ما تريد هو السّبب فإنّ هذا سرعان ما يتبدّد عندما يجد أنّ «ليروي» يكاد يوقّر احتياجاته وأنّه مُلاحق دوماً بالمطالب والديون؛ وإذا ما عزا السّبب إلى سوء علاقتها بأمّها فإنّه يجد أنّ زوجة ليروي كانت على وئام تامّ مع أوبوها. وهكذا تكشف لنا المسرحيّة منذ هذا المشهد الافتتاحي عن تعارض حالة الزوجتين برغم انتهاء الأمر بهما إلى النتيجة نفسها، وهي دخول المصحّة لإصابتهما بالاكتئاب الحادّ؛ وتكشف لنا كذلك عن خطأ تفسير الزوجين للحالة، وعن عجز كلّ منهما عن التخلّص من تصوّراته الثابتة عن الآخر؛ بل تكشف لنا أنّهما هو أهمّ من هذا كلّ: عنيت التوتّر الذي بدأ يتخلّق في الموقف بين الرّجلين وقد بدأ التعارض بين شخصيّتهما وموقفهما بالوضوح.

فالمسرحيّة تستخدم ما يمكن تسميته بلعبة النّظم الإشاريّة semiotic games، بمعنى أنّها تعتمد تفجير العلاقة بين الإشارات ودلالاتها لكي تدفع مشاهدتها لإعادة التفكير فيما تواضع على التّسليم به من مفاهيم وتصورات. فللمليس ولهجة الحديث وأساليب السّلوك دلالاتها باعتبارها جزءاً من نظام إشاري مركّب (كاللّغة تماماً) يُبلغ به مستخدمه رسالة محدّدة

للاخرين. وقد تعمّدت المسرحيّة خلق فجوة بين الإشارة ودلالاتها التقليديّة لإكساب هذه الإشارات دلالات جديدة، بدءاً من اسم بطلها «ليروي» وملبسه (وهما اللذان يستدعيان صورة أحد أحفاد الآباء المؤسسين من أبناء الطبقة الوسطى أو الرّاقية النّاجحين) وصولاً إلى وظيفته وطريقة حديثه وتفكيره. فكلماً أرسى أحد هذه المفردات معناه التقليدي لجأت المسرحيّة إلى تدميره ونسف كلّ التوقعات التي أرساها المظهر أو الملبس أو لهجة الحديث، الأمر الذي يوقع المتلقّي في حالة من التناقض (كما حدث مع جون الذي بدأ حديثه مع «ليروي» من منطلق مجموعة من التصوّرات. ولكنّه سرعان ما بدأ بغير لهجته وموقفه منه عندما علم أنّه نجّار، وهو ما أثار حقن «ليروي» عليه، وبدأت بواد الصّراع الأوّل بينهما). فالتصوّرات الجديدة لا تقلّ خطلاً عن التصوّرات القديمة، ولذلك لا بدّ من تأسيس قواعد جديدة للتعامل بين الأفراد. وما استقاه جون من معرفته بأنّ «ليروي» نجّار لا يقلّ هشاشة عمّا استنتجه من ملبسه وطريقة حديثه. فكانّ المسرحيّة تريد التشكيك في طريقة حكم أفراد المجتمع الأمريكي الواحد منهم على الآخر وعلى الواقع من حولهم، هادفة إلى تفجير كلّ أفانيم المواضيع المتعارف عليها بهدوء بالغ؛ وهذا ما يدفعها إلى تأكيد الصّراع بين هذه التصوّرات دون تفجيرها، وإلى التعبير عن الغضب وخيبة الأمل مع السيطرة عليهما.

فالمسرحيّة لا تريد الانزلاق بالحدث إلى أيّ مواجهة ميلودرامية، وإنّما تهتمّ - وقد اكتفت بإدارته في مصحّة نفسية - بإبراز حقيقة أنّنا موجودون في عالم البالغين النّاضجين الذين يسيطرون على مشاعرهم ويتجنّبون المشاكل. ويبدو أنّ هذه السيطرة

العقليّة الصّارمة هي من الأمور التي أدت بشخصيّاتها إلى الاكتئاب. وهذا ما ستكشف عنه المواجهة التّالية بين كلّ من الزّوجين وزوجته، وهي مواجهة تتأقّ للمسرحيّة باعتبار كلّ حالة مرآة تنعكس عليها أبعاد تفاصيل مشكلة الحالة الأخرى التي تكشف بدورها عن تفاصيل جديدة تلقي الضّوء على الحالة الأولى. . . وهكذا، وبالصورة التي تتكامل معها الحالتان وتتخلّق من خلال تكاملهما صورة للحالة الأمريكيّة الأعمّ. صحيح أنّ المسرحيّة تهتمّ أساساً بـ «ليروي» وزوجته باتريشيا - فـ «ليروي» هو المعنى بعنوانها لأنّه هو «اليانكي الأخير» في عالم خلا من روح هؤلاء الرّواد الأوّل وأصبح معمرأ بأمثال جون فريك الذين يُعدّ نجاحهم التّجسيد الصّارخ لإخفاق كلّ ما نادى به الرّواد الأوائل وما عملوا على تشييده -؛ وصحيح أنّ المسرحيّة تركّز على سبر العلاقة بين هذا اليانكي وزوجته باتريشيا التي تنحدر من أصول سويديّة - وقد عانى المهاجرون السويديّون طويلاً من اضطهاد اليانكي في القرن الماضي، دون أن يترك الاضطهاد فيهم إحساساً بالدونيّة بل بالترفع على اليانكي والاستهزاء به. . . . ولكن التركيز على سبر أبعاد العلاقة بين الجانب الرّوحي بل والفلسفي في الشخصيّة السويديّة الأمريكيّة وبين طهرانيّة اليانكي وسعيه المستمرّ لتحقيق جنته الأرضيّة المفقودة. . . لا يمنع المسرحيّة من الكشف عن نقبض هذه الصورة في حياة الزّوجين الآخرين، جون وكارين، اللّذين استسلما، كالمؤمنين تنويعاً كاملاً، لما تطلّبه معايير المجتمع الأمريكي المعاصر؛ ومع هذا فقدت حياتهما كلّ معنى. وهكذا، فإنّ المسرحيّة تريد الكشف من خلال شخصيّاتها الأربع عن سرّ نفسيّ سرطان انهيار القيم المثالية القديمة، قيم الآباء المؤسسين، في الجسد الأمريكي، وتبحث عن السبيل إلى

استعادة هذه القيم إن كان ثمة أمل في استعادتها.

من هذه النّاحية فإنّ المسرحيّة حافلة بالتحليل: تحليل الشخصيّات وتحليل الواقع الأمريكي على السّواء. وهو تحليل يكتسب حدّته لأنّه يدور في حجرة باتريشيا التي تشاركها فيها تلك الشخصيّة الصّامته التي لا تتحرّك ولا تتكلّم أبداً، برغم شبابها وصحتها البادية، وكأنّها رمزٌ للمصير الذي ينتظر الزّوجتين إن لم تتداركا أمرهما؛ أم تراها رمزاً للروح الأمريكيّة الشّابة المثخنة برغم عمرها الغض؛ أم هي الأميرة النّائمة التي تنتظر من يوقظها دون أمل (فـ «ليروي» قد أعلن لنا أنّه «اليانكي الأخير»، وأنّ أمل البداية الجديدة قد مضى إلى غير إياب)؟ إنّ وجود هذه الشخصيّة الصّامته هو الذي يكسب تحليل الشخصيات حياتها وللواقع معاً تلك الحدة وذلك الإلحاح. فنحن نعرف أنّ شقيقي باتريشيا قد انتحرا نتيجةً لشعورهما بالإخفاق وخيبة الأمل؛ وأنّ هذا المصير قد يتهدّدها هي نفسها (فهي تستعمل المهدئات منذ خمس عشرة سنة)؛ وأنّ «ليروي» يعاني هو الآخر من فقدان الثّقة بالنفس وبالأخرين على السّواء، ومن عدم القدرة على العمل مع أيّ نجّار آخر، ومن عجزه عن كسب ما تحتاج إليه أسرته من النّقد، ومن ألم لعدم احترام ابنته له أو تقديرها لدوره، ومن اكتئابه لما في العالم من خيبة وفساد، ومن إحساسه بأنّه واحدٌ من هذه الإخفاقات، أو رفضه على حدّ تعبير زوجته الاعتراف بإخفاقه. ولكنّ وحدة «ليروي» تكتسب في المسرحيّة بُعداً فلسفي، لأنّها وحدة الذي يكتفي بنفسه كميّار للحكم والمقارنة، ويعتقد أنّ لكلّ فرد طريقه الفريد والخاصّ؛ وهي وحدة يعزّزها اليقن بأنّ الحياة التي يحياها هي كلّ ما يمكنه أن يحققه، وبأنّ لا حلم هناك في تغيير جذري إلى ما يمكنه أن يعده المجتمع النّجاح النّمودجي. وهذا اليقن

نفسه هو الذي يصيب باتريشيا بالاكنتاب لأنها لاتزال تحلم - وهذا ما تملّيه طبيعتها السويدية عليها - بأن تكون الأولى في صفها، وأن تحقّق غاية ما يعده المجتمع نجاحاً؛ ولكنها تبدو على استعداد الآن لأن تقبل أن تجعل من هذه الحياة المحدودة شيئاً، ولاسيما أنها اكتشفت في نفسها القدرة على إثارة الثقة بالنفس في الآخرين من خلال تأثيرها على كارين، بل على زوجها نفسه.

فبينة هذه المسرحية تلجأ إلى إبراز حدة التباين بين تعامل الزوجتين الواحدة منهما مع الأخرى وتعامل الزوجين للكشف عن أن إمكانية التواصل بين الزوجتين المكتبتين أكرم منها بين الزوجين السويين، وأن التباين بين الطبيعة العقلية لعلاقة «ليروي» وباتريشيا والطبيعة العملية لتعامل جون وكارين يكمل كل منهما الآخر ويبرز أبعاداً مهمة فيه. وبهذه الطريقة يبدو هذا الجزء من المسرحية، الذي يتصاعد فيه الخطّ الدرامي إلى دروته، وكأنه يتجاوب بنائياً مع بدايتها، لأن ما ترى فيه كل زوجة سبب اكنتابها قد حصل للزوجة الأخرى وانتهى بها الأمر - مع ذلك - إلى الاكنتاب. فشخصيات هذه المسرحية الأربع تعاني جميعها - لا الزوجتان وحدهما - من حالة هذا البقاء عند الأعراف الفاصلة بين الرغبة والواقع، وبين الوهم والحقيقة. فالجميع يشعرون، ولأسباب متباينة، بخيبة الأمل، وبأنّ العالم ليس كما تخيله كل منهم، وأنّ ثمة خللاً أساسياً أطاح بجوهر حياتهم دون أن تدرك أيّ من الشخصيات كنهه أو تتمكّن من درء أثره المدمر. وهو إحساس أقرب ما يكون في بعض الأحيان إلى الإحساس بالخدعة. . .

هنا نعود مرة أخرى إلى العنوان اليانكي الأخير وإلى تحمّل هذا اليانكي الأخير

لعبء إخفاق مملكة الحلم؛ فالاعتراف بالإخفاق - وقد توفرت كل سبل البداية الجديدة والميلاد الجديد - ينطوي على إدراك وجود خلل أصلي ما لا سبيل إلى علاجه، بينما لا يعي هذا الذي استسلم لوهم التحقق أنّه قد أخفق، فيواصل عملية خداع النفس الذي تشاركه فيه زوجته، بل وتدافع عن استمراره لها.

إنّ علاقة هذه المسرحية بمسرحيات ميلر السابقة - ولاسيما تلك التي كرّسها للبحث في العلاقة بين الرجل وامرأته (مثل موت بائع متجول وبعد السقوط بل وفي أكثر مسرحياته سياسية وهي البوتقة أو ساحرات سالم) لهي علاقة وطيدة. فبالإضافة إلى الاستعارة السياسية الواضحة في البوتقة فإنّ السؤال الأساسي الذي تطرحه هو كيف يؤدي تغير الاهتمامات والأولويات إلى تحويل الأزواج والزوجات إلى أعداء قساة الداء؟ وهذا هو السؤال عينه الذي تكررّه اليانكي الأخير بطريقة مغايرة ومراوغة معاً. ولكن هذه المسرحية،

## الباقية العطرة (\*)

### يوسف الجديري

في شتاء المراعي عشب، وموسيقى، وشعر كحبات الزبيب، شعر يُشَمّ كقرنفل، ويُضَمّ كحبّية متولّمة يحرقها الشوق. وأقرأ. . . وأنامل صوراً شعريّة عفوية، دافئة، وكأنني أرنو إلى شيء من ملامح لوحات «زمرانت» بكلّ سموها

(\*) عيسى حسن الياسري، شتاء المراعي (بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٩٢).

على العكس من مسرحيات ميلر الأخرى التي تتسم بقدر كبير من القنامة وتنتهي عادة بالموت أو حتى الانتحار، توحى بأنّ ثمة أملاً في الخلاص. ولا يتجلّى هذا الأمل من خلال الرقصة المرتجلة التي لم تكتمل بعد، والأغنية الحزينة المترعة بالأمل ورغم كلّ ما فيها من شجن، فحسب، ولكنه يتجلّى كذلك من خلال إعراب المسرحية عن وجود أمل في الغفران المتبادل بين الزوجين، وبزوغ نوع من الثقة المبنية على لاجدوى انعدام الثقة أكثر من انبنائها على أساس اجتماعي صلب. فالخلاص الوحيد أو المحتمل في هذا الواقع الأمريكي هو خلاص فردي محض، لأن هذا الخلاص الفردي ينهض على فكرة التسامح وتقبل الآخر بميزاته وعيوبه معاً. فإن كان ثمة أثر لتشاؤمية ميلر التي تسري في كثير من مسرحياته السابقة فهو أنّه نفى من أفق المسرحية أيّ خلاص جمعي، واستبقى شخصيته الغافية التي أثقلها المرض وشلّ حركتها حتى نهاية المسرحية.

وإنسانيتها. شعر عيسى حسن الياسري فيه الكثير من نداوة عشب «ولت ويتمان»، وتوجّع «السياب»، وشذرات من حكمة فيلسوف المعرة. إنّ عالم له خصوصيته التي تتجسّد في رائحة الحور وجذوع الصفصاف. فعشق الشاعر الأوّل كان مع صيف الجنوب القافظ الشبيه بنار الموقد، وأحزانه صدى النشيج الجنوبي الحارق. والآن. . . هل آن الأوان لنشارك الشاعر فجيعته الكبيرة في موت زهرات عباد الشمس. . . أو قل في استشهاد هذه الزهرات تحت طعنات الغدر والرياح المسمومة؟!



ولتأمل هذا المشهد جيداً.. وهو من  
قصيدة «عودة أيوب»:

مراع محروقة  
شجر عار  
فيضانات دخان  
جسد.. كان يفتح كل نوافذه للمعشوقات..

وتنطلق القصيدة في مسارها الهارموني،  
وتظل الصورة الأولى - أي الافتتاحية -  
متجسدة في خيالة المتلقي ومعيشة في أعماقه  
لحين اختتام القصيدة. وحين تلج على  
الشاعر حالة من التفور والغضب والانفعال  
المقدس والسّاحر على كل التفاهات التي  
تطفح على العالم فإنه يعلن عن فكرة  
القصيدة الأساسية الرافضة لهذه التفاهة  
بصرخة حادة، أشبه بفورة غضب فجائية  
لا تخلو من سخرية عنيفة ومكابرة وغرور:

إني أنا الملك  
تيجاني الخوص  
وعرشي الحصر  
حاشيتي حزمة أحلام  
وخصلة امرأة..

«تيجاني جذيرة بشعر امرأة» (ص ١١)

وتبدأ الحالة الانفعالية ويخفت الصّراخ،  
صراخ اللحظات المتوترة، ويعود الشاعر  
إلى حقيقته: طيباً، وديعاً، كنيّ ضلّ في  
متاهات الأرض التي أحبها فتتكرت له،  
ولأكثر من سبب، ويركن أخيراً للهدوء،  
وليلتقط أنفاسه اللاهثة المتعبة، شبه مقهور  
ومهزوم، ولكنه عامر الصدر بالإيمان في  
مواصلة مسيرته الإنسانية الشائكة، وسط  
عالم وحشي ومدمر:

أني لي أن أوقفه  
هذا المجنون الراكض نحو نهايته..

«من أجل أشياء أحبها» (ص ٥٩)

ما أشرس هذا العالم الذي يحاول عبثاً  
مواجهته.. إنه عالم مجنون، سادي، يجد لذته  
الغريبة في قتل الأزهار:

أعرفه شرساً  
وخيفاً هذا العالم  
قلت له:  
يا هذا المجنون  
إنفض عن جسدك الإسمنت  
وعن قدميك الفار  
فأدار لي الظهر  
وواصل لعبة قتل الأزهار

«من أجل أشياء أحبها» (ص ٥٩ - ٦٠)

ونواصل قراءة القصائد.. فتألق في  
عيوننا تلك المشاهد الجميلة لمجمل بُنى  
القصائد.. فثمة رسم متقن للمشهد  
الشعري أو مدخل القصيدة يذكّرنا  
بافتتاحية السمفونية كعمل درامي متكامل.  
ويتكوّن المشهد في الغالب من تلك  
الظواهر المثيرة لحساسية الشاعر وارتباطه  
الرحمي بها:

أقدام حافية  
لقالق تلتقط ديدان الأبقار  
أراض وحشية  
تتأخى فيها إبر الشوك  
«وأوراق العشب»  
غناء يأتي من أحراش القصب النائي  
ويحط على غصن القلب

«نهارات المراعي» ص ١٩

الزّهرات تسلقن التلة  
الزّهرات خجلن من السفح  
ومن نبع الماء

ومعشوقتهن الشمس  
الزّهرات تسلقن التلة

واحدة. واحدة.. قاومن الريح  
واحدة.. واحدة.. عانقن تراب التلة

«زهرات عبّاد الشمس الثلاث» (ص ٢٨)

حين يرفض الشاعر كل النزعات  
الإنسانية التي قد تركب البعض فإن هذا  
الرفض نفسه يبدو رقيقاً، معاتباً، أكثر منه  
زاجراً أو غاضباً. وفي سخريته من بعض  
المواقف غير الإنسانية يحمل من الوجد  
الشيء الحقيقي الكثير:

الزمن السعيد لا يزهر مرة أخرى  
القطارات تضيق بالموت  
ناتئة التوابيت  
عليك أن تسرع  
اشتر ضريحاً  
قبل أن يستأثر المضاربون بالقبور!

«هواء بارد/ محطات معتمّة» (ص ٤٠)

حين يتجاوز الشاعر همّه الجنوبي فإنه  
ينطلق بأجنحة نوارس بيض تدق بشوق  
مخرقة فضاءات إنسانية لانهائية. غير أن  
الشّر ينتصر أخيراً.. رغم كل الأمان  
والرغبات التي تملا صدر الشاعر الأعزل  
وهو يحاول عبثاً مواجهة كل تلك الأعاصير  
المسمومة:

الريح الآتية في آخر  
ساعات الليل  
المبتلة ندى.. ونعاساً

تقولين .. تعبت  
الأحلام مثل الحب .. لا تتعب  
احلى الفانوس  
ولندور ما بين حقول الليل .. والنهار  
باحثين عن ترنيمة  
وشعلة من نور ..

«تيجاني جذيرة بشعر امرأة» (ص ١٤)

قد يندھش القارئ لشعر الياسري أو  
لبعض شعره من خلال هذه المباشرة  
والتقريرية والثريّة التي تنسم أحياناً بعض  
تلك القصائد. ولكن سرعان ما تجبو هذه  
الدهشة وتزول حين يتعمق القارئ في تأمل  
هذه الثريّة وتلك المباشرة .. فيتلمّس  
عمق المعاني والأفكار التي تختفي خلف  
هذه الظاهرة اللّافئة للنظر:

مضى يحين وقت نومي  
أدخل الغرفة هادئاً  
وقبل أن أندس في السرير  
أزيع عن نافذتي الستائر  
أحلم أن توقظني أغصان أول النهار

«إنني أعترف» (ص ٩٤)

وهكذا ينعزل الشاعر، ولو مؤقتاً،  
داخل غرفته الصّغيرة ليعيش ساعات من  
التأمل العميق، ولينتهي أخيراً حزناً ينشج  
بمرارة القديسين وتواضع الرهبان:

يا سيدي  
ربما أسأت للكثيرات  
إنني ألقى أمامك اعترافي  
وأمد العنق الذي تمرّ فوقه كفك  
مثلما ذبيحة النذر قبيل حرقها

«إنني أعترف» (ص ٩٤)

غير أنّ هذه العزلة رغم قسوتها لا تطيق  
نزاع الشاعر عن أرضه وجنوبه الرائع الذي  
يتجسّد على هيئة بعلخة أو «لبن الأبقار في  
بدء ولادات صغارها». وهكذا يظلّ  
الشاعر مشدوداً حتّى عروقه إلى الأرض،  
متذكراً إرهاباتها وعذاباتها وأفراحها  
البسيطة، وهو يذكر جيّداً كلّ الإغراءات  
العنيفة التي تعرّض لها. غير أنّ الحبيبة تقف  
له بالمرصاد .. فهي وحدها من دون  
الكثيرات تجسّد نقاءه وطيبته وحقيقته  
الإنسانيّة العميقة:

أنا أذكر  
أنّ بعضهن قدمن أمامي زهرة الجسد  
طلبن أن يذفن الثمر الريفي  
من فمي ..  
أن يتشمن روائح الصفصاف في ثوبي  
أردت أن أفعل  
فاعترضت .. يا سيدي .. طريقي

«إنني أعترف» (ص ٩٥)

نحن إذن إزاء صورة ريفيّة نقيّة  
لمالك بن الريب وهو من لفح قيط الجنوب  
وأنفاسه الموحجة. غير أنّ هاجساً غريباً  
للموت يظلّ يقلق الشاعر في أكثر من موقع  
وحالة .. فحين يموت الأب وهو يرمز لكلّ  
الأشياء الجميلة والمقدّسة في نظر الشاعر  
فإنّ هذا الموت يجيء أيضاً كرحلة مؤقتة،  
رحلة تحمل في طياتها كلّ الآمال في العودة  
ولو على صورة مطر غزير أو عاصفة  
هوجاء! وقبل أن يمدّ الفجر كفيه إلى  
«بحيرة الندى»، ينهض ماشياً ببطء، وكأنّه  
صورة جديدة لمسيح يدرج فوق الماء:

وقبل أن يمدّ الفجر كفيه  
إلى بحيرة الندى  
تنهض يا أبانا ماشياً ببطء

كان الجسد الذي تحمل  
ناحلاً ..  
وفوق الكتفين  
تستريح غابة من الصلبان

«إلى جبران خليل جبران» (ص ٦٢)

ثمّة موت آخر يعيش في ذاكرة الشاعر  
المتعبة. إنّ موت الطفولة بكلّ عذاباتها  
ومشاعل جدائل الحبيبة .. هنا تموت  
الذاكرة ذاتها ولن يبقى منها سوى ما قاله  
الجدّد عن الموت:

إذا بكّت امرأتك  
قلّتها  
وتوجّه صوب الحقل  
فمضى تصغي لرغبتها .. تقتل

«لا تنتظري شيئاً» (ص ٣٤)

وهكذا يعيش الشاعر أيامه الباقيات مع  
شريكة أحزانه ورغباته وهو يردّد متوجّعاً  
حزناً

لن ينفعنا هذا في شيء  
سلام الكوخ  
وبركات الجدّ  
وحبّ الفقراء .. هواء!

«لا تنتظري شيئاً» (ص ٣٧)

وبعد .. فما الذي يبقى من هذه الباقية  
العطرة من الشعر الأصيل الذي أتحفنا به  
الشاعر المبدع عيسى حسن الياسري بكلّ  
هدوئه وحكمته وعزله القدسيّة؟ بقي شيء  
واحد هو أن نعيد قراءة القصائد لنكتشف  
المزيد من خبايا شعره الأصيل ذاك.

ولئن كنّا نطلب، في اللّحظة الأولى، تقويماً موضوعياً لأعمال المبدع حامد أبي زيد، بعيداً عن شكلائيّة دينيّة - نفعيّة، فإنّنا نطالب، في اللّحظة الثانية، بارتفاع الأصوات الوطنيّة كلّها لحماية حريّة الفكر وحياة المفكر الوطني نصر حامد أبي زيد:

□ إنّ القضية المثارة اليوم في مصر حول أعمال المفكر الوطني نصر حامد أبي زيد تشكّل مرآة للظلام الذي يلفّ الأمة، وآية على البؤس التاريخي الذي تغرق فيه الشعوب العربيّة. فهذه القضية بسياقها ودلالاتها لا تعني إلّا نفّي العقل، ومصادرة حريّة الرأْي، ودعوة مستطيرة إلى إعدام الفكر والإنسان المفكر.

بدأت القضية حين أيّدت لجنة جامعيّة، هي مجلس قسم اللّغة العربيّة في كليّة الآداب - جامعة القاهرة، ترقية المفكر نصر حامد أبي زيد إلى مرتبة «الأستاذيّة»، تقديرًا له على إنجازاته الفكرية، واجتهاداته في

## دفاعاً عن نصر حامد أبي زيد - دفاعاً عن الحريّة

يصدر هذا البيان متأخراً عن مجموعة من المثقّفين العرب. غير أنّ هذا التأخّر يعود إلى رغبة لم تتحقّق. فقد كنّا نعتقد أنّ الغبن الفادح الواقع على نصر حامد أبي زيد سيُرفع، فُتُحترَم أصول الحقّ والحريّة وكرامة الفكر والحقيقة... ولكن ما حدث ذهب في اتجاه نقيض إذ إنّ قوى الظلم والظلام والاستبداد تمسّكت بمواقفها، وخطت خطوة جديدة أكثر خطورة تربط بين الاجتهاد الفكري والارتداد، مزاحمةً بين قتل الفكر وقتل الإنسان المفكر.

## «حديقة الحواس» والأمن العام اللبناني

يرفضها لبنان منذ كان، وهي تقاليد من خاصيّة أنظمة عربيّة كثيرة يميّز عنها لبنان بتوقه إلى الحريّة والدفاع الدائب عنها، حتّى وُصِفَ بأنّه - وسطّ السلطات العربيّة القامعة - «بطل الحريّات». فهل يريدون «تعريب» لبنان في هذا الميدان؟ وماذا يبقى للبنان، ممّا يميّز به المثقّفون اللبنانيون والعرب جميعاً، إذا فقد وجهه الحضاريّ هذا؟

لقد قرع اتحاد الكتاب اللبنانيين ناقوس الخطر غير مرّة قبل الآن، وحذّر حملة الأفلام والفنانين وسائر المبدعين من رياح سوداء بدأت تهبّ لتضيّق علينا الأنفاس تحت ذرائع مختلفة، ودعا إلى تضامن جميع المثقّفين اللبنانيين لمقاومة هذه الرياح الخطرة وتبديدها من أجل الإبقاء على حريّة التنفّس بحماية حريّة التعبير.

وبالرغم من زهدنا بتوسيط بعض عناصر السلطة، فإنّنا ندعو أصدقاءنا - وزراء الثقافة والداخلية والإعلام والعمل - والنواب المثقّفين - ولاسيّما المتسبون منهم إلى اتحاد الكتاب اللبنانيين - للعمل على إلغاء هذا القرار الظالم. ولعلّهم لا ينسون أنّهم كانوا قبل أن يصبحوا وزراء ونواباً في صفوف المثقّفين المشبّهين بالحريّات!

اتحاد الكتاب اللبنانيين

دليل آخر تقدّمه السلطة اللبنانيّة على اعترافها قمع الحريّات، ولاسيّما حريّة التعبير في لبنان.

فبعد قضية جريدة «السّفير» وفرض رقابة رسميّة على مجال المسرح والسّينما والإعلام، يبدأ التخطيط لـ «اغتيال» الكتب بالمنع والمصادرة والتضييق على الأفلام وكمّ الأفواه...

وها هي مديرية الأمن العام تقرّر مصادرة كتاب الأديب عبده وازن «حديقة الحواس» بحجّة أنّه «يتضمن وصفاً للعمليّة الجنسيّة بشكل فاضح وإباحي».

والمشكلة هي في أنّ تُنصّب مديرية الأمن العام نفسها قيّمة «أبويّة» على الإبداع ومقيّمة له. وهي في عملها هذا تماهي بين الأدب والأخلاق، بل بين الحساسيّة الجسديّة الفنيّة والدّعارة» التحريضيّة.

إنّنا نؤكّد أنّ ليس ثمة ناقد أو باحث أو دارس رصين يشكّك في أن «حديقة الحواس» يرقى في فنيّته وجماليّته إلى مستوى الأعمال المبدعة في أدبنا اللبناني الحديث، وإن كان ثمة اختلاف في بعض التفاصيل التي تندرج في إطار عمليّة النقد الأدبي لا «الأخلاق».

وعلى هذا، يدخل قرار السلطة بمصادرة الكتاب في تقاليد القمع التي

الدراسات الدينية والتراثية. غير أن «اللجنة العلمية» التي أحييت عليها مؤلفات «نصر» كي تدرسها وتقرر استحقات صاحبها للترقية، سارعت إلى الرّفْض والاستنكار، معلنة في تقرير رث في مبناه ومعناه أن المفكر المذكور لا حق له في الترقية، لجهله بتعاليم الدين، والتطاول على نصوصه. وقد ضمنت «اللجنة» هذا التقرير تهمة الإرهاب الفكري التقليدية: الإلحاد.. وأمام تهمة الإلحاد، تنطمس الحقائق وكل المرجعيات المعرفية، ويشمخ الإرهاب المسلح بالقدس، حاكماً وحيداً لا نظير له ولا قرين. وفي الفكر الديني المسيطر الآن في العالم العربي، اتسع مفهوم الإلحاد، وترامت حدوده. فأصبح القول بحق الإنسان في الاجتهاد والتفكير إلحاداً؛ وغدت الدعوة إلى استنهاض العقول من أجل مقاومة الهزيمة إلحاداً؛ وأثّمت المطالبة بتأويل ديني مستنير - يتجاوز الإيديولوجيا الدينية المسيطرة التي هي أحد عناصر الإيديولوجيا السلطوية - هي الأخرى بالإلحاد.. وتتساءل: إذا كان العقل والحرية والفكر المستنير ضرورياً من الإلحاد، فهل يبقى للأمة في معركتها الضارية من أجل البقاء والنهوض سوى الظلامية والجهل وخيرة الهزيمة؟!

مهزومة وغير شرعية - لكي يواصلوا معركتهم المقدسة ضد الحرية، وضد الفكر، وضد العلم، وضد التقدم.. وهكذا غيب الشيخ الشعراوي اجتهادات محمد عبده وطه حسين، وبرز مصطفى محمود بتناجه التلقيني الغث ليحل محل الأفغاني والمغربي ولطفي السيد وهيكل.

في هذا الزمن الكتيب، انتشر إرهاب التكفير متضافراً مع إرهاب السلطة، وحوصرت العقلانية وحرية التفكير في زنزانة الإلحاد، واستخدم الأئمة الله والدين رأسماً في مضاربات الثروة والسلطة.. وجاء الدكتور عبد الصبور شاهين، رئيس اللجنة «العلمية» المكلفة بالبت في الترقية، ليعلن كفر نصر حامد أبي زيد، ويطن في كفاءته العلمية، متكناً على مقولات ركيكة وتلفيقية تغتال العقل والإنسان، وتتاجر بالدين بقدر ما تتاجر بالأوطان ومصائر البشر.

ولذا فإننا نعلن تضامناً مع نصر حامد أبي زيد، ونستنكر قرار كلية الآداب بعدم تربيته.

إن تضامناً مع هذا المفكر هو في جوهره تضامن مع العقل، مع الحرية، مع العلم، مع جامعة القاهرة وما تمثله، ومع الأمة ومستقبلها أيضاً.

#### الموقعون حسب الترتيب الأبجدي

سناء أبو شقرا	أمينة رشيد	هادي العلوي
سليح إدريس	نبيل سليمان	عبد الرزاق عيد
واسيني الأعرج	إلياس شاكور	يمنى العيد
زينب الأعوج	ماهر الشريف	سيد القمني
عمر أميرالاي	حلمي شعراوي	أسامة محمد
عبد العظيم أنيس	محمود شقير	كريم مروة
محمد جمال باروت	غالي شكري	محمد ملص
سيد البحراوي	حبيب صادق	عبد الرحمن منيف
مريد البرغوثي	مسعود ضاهر	ابراهيم نصر الله
جبرا إبراهيم جبرا	رضوى عاشور	فريدة النقاش
عصام خفاجي	محمود أمين العالم	سعد الله ونوس
إلياس خوري	فاروق عبد القادر	بوعلي ياسين
فيصل دراج	جابر عصفور	حسن م. يوسف
محمد دكروب	صادق جلال العظم	

إننا نرى في قضية المفكر نصر حامد أبي زيد وجهاً من وجوه الصراع بين الوعي التاريخي والوعي المفوت. وفي حين أن الوعي التاريخي يحاول أن يعي الواقع وأن يتلمس وسط حلقة هذه الأيام أفقاً للتقدم والبناء، فإن الوعي المفوت يقاوض فتات السوق والنقط والسلطة بمقولات وفتاوى تصمم أصحاب السوق والنقط والسلطة، وتؤيد بالتالي التخلف والتبعية والانحطاط. هذا الوعي المفوت الذي يغذي أئمة هذا الزمان، ويغذونه بدورهم، هو الذي منع دخول المطابع إلى عاصمة الدولة العثمانية عقوداً من الزمان، وهو الذي حارب التنظيمات وكل المحاولات التي بذلتها نخبة مستنيرة في العالم الإسلامي لكي يتخطوا التخلف والظلام القروسطي، ويعبروا إلى التاريخ وإلى الفعالية التاريخية. ألم يحارب أئمة هذا الوعي المدارس، والترجمة، وبناء الجامعات، والطبابة، والعلوم، وكل تيارات الفكر الإنساني؟! ألم يحارب هؤلاء الأئمة كل تغيير، وكل تطور، وكل جديد؟! لقد قاوموا النهضة، والثورة، وكل مبادرة يمكن أن تقود إلى تحديث المجتمع وتجاوز ظلامهم ومصالحهم.

وفي زخم العصر النهضوي العربي الذي أطلقه وبلوره - بالإضافة إلى التحولات الاجتماعية والسياسية العاصفة - نفر من المفكرين الأحرار أمثال الطهطاوي ومحمد عبده وطه حسين وعلي عبد الرزاق وفرح أنطون والعقاد وسواهم، تزعزع موقع هؤلاء الأئمة، وتراجعت ظلمتهم، وكدنا نأمل في ألا يكون مستقبلنا نكوصاً إلى الوراء، وألا يوجد غدنا في أمسنا. ولكن هزيمة حزيران، وما جرته من تداعٍ في البنى المجتمعية العربية، وتقهقر، وردة، خلقت المناخ الملائم كي يعود أئمة الجهل - مسلحين هذه المرة بأموال النفط، ورشاًوى السوق، وسلطة أنظمية